
LA CATEDRAL DE SEGOVIA EN EL BARROCO

❖ José Antonio Ruiz Hernando

Catedrático de la E.T.S. Arquitectura de Madrid

Pronunciar la palabra catedral e imaginarnos un edificio gótico es algo incuestionable. Hablar de la catedral de Segovia y que, para las personas versadas en arquitectura, se establezca la relación Segovia igual a Hontañón es así mismo otro postulado. Ahora bien, lo cierto es que ni las catedrales han de ser góticas, ni la historia de su construcción se cierra, salvo rarísimas excepciones, en la vida de los arquitectos que las proyectaron, ni tan siquiera en la de su equipo. La construcción de una catedral se prolonga a lo largo de décadas y décadas, y no sólo en lo que al amueblamiento se refiere, sino también a la propia obra en sí. La catedral refleja el esfuerzo de una colectividad, sometida a los altibajos de la fortuna, a las convulsiones políticas, al cambio de las ideas. El milagro de una catedral es que, proyectada en el XIII o en el XVI, como la nuestra, pueda atravesar los siglos preservando su función y la forma con que fue concebida. Así, la catedral de Segovia, gestada en 1524 no finalizará hasta 1686, es decir, ninguno de los segovianos que asistió a su nacimiento, ni sus hijos y pocos de sus nietos, la vieron concluida, y esto en lo que se refiere estrictamente a la fábrica.

Estas líneas pretenden pues, despejar esa otra historia, menos conocida cuál es la de la culminación de tan gran empresa, que se dilató cerca de ochenta años, lo mismo que se había tardado en levantar las naves y la cabecera. Historia poco conocida, sin duda, pero no menos interesante, porque olvidamos con frecuencia que fueron los maestros del barroco quienes con su actuación, siguiendo fielmente las trazas de los Hontañón, o con sus intervenciones concretas y respetuosas, nos legaron un edificio espléndido y de notable belleza por su coherencia.

LA FINALIZACIÓN DE LA FÁBRICA

El 31 de mayo de 1577 fallecía Rodrigo Gil de Hontañón, el maestro que con tanta pericia, pese a las prolongadas interrupciones, había llevado a buen puerto la obra de la catedral. A su muerte se sucederán una serie de arquitectos, aparejadores y contratistas a quienes estuvo encomendada la conclusión de la girola, —algunos con experiencia en las obras del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, por entonces en tierra de Segovia— proceso que se demoraría durante años. Entre todos ellos descuella Rodrigo del Solar, quien ejerció la maestría entre 1590 y 1606. Un año después era nombrado para el cargo Pedro de Brizuela, quien lo ejercería hasta 1632, fecha de su óbito. Es necesario, pues, escri-

bir algunas palabras sobre esta personalidad antes de adentrarnos en su tarea catedralicia.

Nacido hacia 1555, según Quintanilla¹, la primera noticia documental de Pedro de Brizuela es de 1588 y se refiere a su participación en la obra de carpintería de la sala de Reyes del Alcázar. En 1600 trabajaba como aparejador en el Hospital de Convalecientes. En 1601 interviene en el convento de la Concepción Francisca y en el de carmelitas de San José. En el mismo año da las trazas para la portada occidental de la parroquial de Villacastín y al año siguiente las de la capilla del hospital de Sancti Spíritus de Segovia. En 1603 dirige las obras de la iglesia de la Compañía de Jesús. Trazó además, siendo ya maestro de obras de la catedral, la iglesia parroquial de Veganzones (1609) y la de Zamarramala. Trabajó así mismo en el Palacio Real de Valsaín y en la cárcel pública, pero sobre todo a él se deben el Ayuntamiento y ordenación de la Plaza Mayor, a partir de 1610. Murió en 1632 y está enterrado en la iglesia de San Esteban, de la que era parroquiano. Este arquitecto vive pues en el primer tercio de siglo, años en los que se está fraguando un nuevo modelo arquitectónico que hunde sus raíces en la magna empresa escurialense y que cuenta en Segovia con uno de los primeros y significativos ejemplos; nos referimos a la iglesia de La Compañía, posterior Seminario Conciliar.

La Compañía de Jesús se había establecido en Segovia 1559. En enero de dicho año, San Francisco de Borja, remite una carta al Padre Laínez en los siguientes términos: *"Estando en Medina del Campo recebi una carta del arcipreste de Segovia [D. Fernando Solier] en que dezia lo mucho que desseava verse conmigo, para tratar de hazer un collegio de la Compañía en Segovia"*. A las pocas semanas se asentaban en *"ciudad tan principal"*.

Las trazas de la iglesia, que siguen el *"modo nostro"*, se deben al arquitecto jesuita de origen italiano Valeriani y fueron supervisadas por Juan de Herrera y aprobadas por Roma. En 1582, tras un breve paréntesis, se reanudan los trabajos, a cuyo frente encontramos al también jesuita Andrés Ruiz, sin embargo, es muy posible que fuera el propio Juan de Herrera quien los dirigiese. Hacia 1606 aparece la figura de Pedro de Brizuela.

Ciudad principal en palabras de Borja, pero en la que la demografía y la economía han tocado techo y la inflación y la elevación de los costes financieros a fin de siglo son patentes. *"La consecuencia de todo ello – en palabras de García Sanz– fue que desde el último cuarto del siglo XVI y durante toda la primera mitad del XVII la edificación [de la catedral] progresó con gran lentitud, concentrando los recursos disponibles, cuando estos llegaban a acumularse tras varios años de superavit, en las obras parciales concretas –una portada, una capilla, etc.– que se iban rematando por separado. La situación*

(1) Quintanilla, Mariano; Pedro de Brizuela; "Arquitecto del Ayuntamiento de Segovia", en *Estudios Segovianos*, I, (Segovia, 1949), pp. 40-72.

económica de la Fábrica ya no permitía afrontar la obra globalmente, con la euforia justificada en la abundancia de recursos propia de la etapa inicial"². A ello habríamos de sumar la peste de 1599, de la que fue testigo Diego de Colmenares, quien la narra de este modo: "Viernes veinte y seis de febrero de este año enfermó en nuestra ciudad el primero de esta dolencia con una seca o tumor en la garganta, y con los accidentes referidos murió lunes siguiente. Continuaron algunos enfermos y el pueblo se llenó de temor. Decretó la Ciudad se tapasen las entradas y en las principales se pusiesen guardas distribuidas por casas y familias: medios son importantes para el consuelo mas que para el remedio, pues al castigo del cielo y corrupción del aire mal se cierran las puertas [...] Todo era lástima y horror, enfermos y difuntos, llenándose los templos y cementerios de cadáveres [...] Afligidos y atónitos vimos en lo ardiente de junio y julio las cuevas y campos llenos de camas y enfermos, por no haber en tantos hospitales"³.

Así arranca el siglo XVII, con una ciudad de pasada grandeza, disminuida en recursos humanos y con una catedral, símbolo del orgullo ciudadano, que lentamente se apresta a cerrar su girola.

Cuando en 1562 Rodrigo Gil retomó la maestría de la catedral dejó fijadas ya las directrices por las que había de regirse la obra. Superado el renacimiento y aún en gestación el nuevo estilo, que habría de definirse como barroco, la catedral se mantuvo felizmente en aquel otro, ya trasnochado pero tan hermoso, que la convierte en un ejemplo señero del gótico español. Tan sólo el espectador avisado es capaz de detectar ciertas molduras que remiten al lenguaje clásico.

Entre las naves y la cabecera, en que se habían concentrado los esfuerzos, quedaba todavía por completar el brazo del crucero con sus respectivas portadas. Pedro de Brizuela llegaba en un momento crítico, tanto desde el punto de vista material como formal. Primero intervino en la portada meridional, llamada a partir de mediados del siglo de San Jeroteo, años en que llegaron a la catedral las reliquias de este mítico obispo, halladas milagrosamente en el monasterio de Sandoval (León), sugestiva historia narrada con autoridad por Cueto Ruiz y a la que nos referiremos más adelante⁴. Brizuela se limitó a concluir aquella, ajustada en líneas generales al grafismo gótico. Muy otro sería el vocabulario empleado en la portada del crucero N, cuyas obras se iniciaron en 1608 y en cuyo proceso, que se prolongará hasta después del fallecimiento del maestro, se reflejan muy bien las tensiones habidas entre la ciudad, preocupada por la catedral, y el cabildo, un tanto apático.

Ya en las trazas de los Hontañón queda insinuada esta portada que se abría a

(2) García Sanz, Ángel; "Dinero para la construcción de una catedral en Castilla: Segovia, 1525-1650, en *Moneda y Crédito*, 182 (1987), pp. 61-98.

(3) Comenares, Diego de; *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y comperndio de las Historias de Castilla*, ed. a cargo de la Academia de Historia y Arte de San Quirce, Segovia, 1969, II, pp. 363.

(4) Cueto Ruiz, Ronald; *Pánfilos y cucos. Historia de una polémica segoviana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1984.

la calle de la Almuzara, la de mayor tráfico y vida comercial del recinto amurallado. En 1579, Martín Ruiz de Chertudi, maestro de obras, se obligaba a hacer *“la portada que sale a la plaza conforme al rasguño que dexó el dicho Rodrigo Gil”*, portada que iba unida a la finalización del brazo del crucero en que se inserta, sin embargo no parece que llegara a poner manos a la obra. Pedro de Brizuela, recién estrenado su cargo de maestro, la dibujó hacia 1607, pues en octubre de este año se libran ciertas cantidades a algunos maestros que vinieron a presentar posturas. El modelo sigue el esquema compositivo desarrollado en la parroquial de San Sebastián en Villacastín (1601), aunque en la catedral la portada alcanza mayor relevancia y plasticidad, como destinada al primer templo de la diócesis y abierta a la zona en que se despliega la vida entera de la ciudad, cual es la Plaza Mayor.

Se conservan las condiciones, firmadas por el maestro, pero sin fechar, en que se especifica con minuciosidad todo lo relativo a la obra, condiciones a las que acompañaba un dibujo hoy perdido. La *“portada principal del crucero”*, así se la denomina, habría de labrarse en granito del Ciguiñuela (Segovia), de buen grano y sin manchas, mientras que los muros que completarían el brazo del crucero se harían con piedra caliza de las canteras del Parral y de Valseca, para armonizar con el resto del templo⁵. Los maestros que se quedaran con la obra habrían de demoler unos contrafuertes ya levantados y abrir la cimentación necesaria hasta topar con la peña viva, sobre la que se asentarían *“las basas de los pedestales de las columnas y janbas”*, cuyos fustes y éstas serían enterizos, como así mismo los arquivtrabes y frisos. Entre las columnas, dos a cada lado, se dispondrían nichos para esculturas (San Valentín y Santa Engracia, hermanos de San Frutos). El arco de entrada constaría de once dovelas. Sobre el cuerpo inferior se asentará otro de *“orden corintio y se entiende que las colunas y pilastras y janbas an de ser todas enteras como esta dicho de lo de abajo”*. En todo ello *“se guardaria el orden y medidas conforme el Biñola que en la traça por ser tan menudos los mienbros no se pueden guardar y esto se entiende en todas las demas cosas de la dicha portada en quanto el arquitectura”*. Entre los contrafuertes que delimitan la fachada se voltearía un gran *“arco triunfal”* y sobre éste, dado su espesor, iría un balcón a la altura del cuerpo de ventanas de las naves para poner en comunicación ambos lados, balcón que también se proyecta al interior para unir el andén de la nave de la epístola con el de la girola. En el grueso de los contrafuertes o estribos, rematados con los consabidos botareles, se proyectaban unos husillos. Lo más conflictivo, desde el punto de vista técnico, era solucionar su engarce con el interior, para ello se iría *“atando [con tizones de caliza] y ligando con lo biejo de modo que no aya fealdad ninguna en las juntas o ataduras de la dicha obra”*.

Por último habría de abovedarse el tramo del crucero inmediato a la fachada,

(5) La inserción del granito en una obra construida con caliza de tonalidad muy cálida es uno de los puntos en que se ha sustentado la crítica negativa.

“conforme a la traça que para ella [la bóveda] tiene dada Pedro de Briçuela maestro de la santa yglesia la qual dicha capilla [tramo] y bobeda llebara los miembros y molduras conforme a los mienbros biejos questan ya eligidos en la pared bieja”. La piedra se extraería de la cantera de Valseca y los destajeros acabarían la obra en cinco años⁶.

Como hemos dicho, ya en 1607 hicieron postura algunos contratistas. Un año después comenzaron a trabajar Juan de Mugaguren y García Sanz, quien firmó el contrato en enero de 1608. El 28 de septiembre de 1614, Pedro de Brizuela y Cristóbal Jiménez, *maestros de obras*, firman un memorial en que se recogen las demasías hechas por García Sanz. Por él sabemos que estaba levantada la fachada del crucero, por lo menos hasta la altura del rosetón *—espejo—* y tendidas las pechinas que unen al exterior los estribos con las naves, que se adornan con los escudos de la Ciudad y cabildo, esculpidos por el propio Brizuela. En una de estas demasías se dice: *“mas de sacar y carretear la piedra para la echura de señor San Frutos y metella en el taller y bolbella a sacar y subille y asentalle que todo vale y mereçe mil y treçientos reales”*⁷. El San Frutos a que se refiere ocupa el nicho del cuerpo alto y había sido tallado por Felipe de Aragón en 1611⁸. En resumen la mayor parte de la fachada y paredes laterales del crucero estaban concluidas hacia 1614. Por agos-

(6) A.C. Sg. F. 40.

(7) A.C. Sg. F. 44.

(8) *“En la ciudad de Segovia a veinte e ocho dias del mes de março de mill e seiscientos y onze años ante mi el escribano parescio presente Phelipe de Aragon escultor vecino desta ciudad de Segovia a la parrochia de San Andres y dijo y otorgo por esta carta que se obligaba y obligo a favor de la dicha santa yglesia cathedral desta çiudad de Segovia y del señor don Antonio del Hierro su fabriquero mayor e de Francisco de Toledo mayordomo del la fabrica de la dicha santa yglesia y de qualquier dellos y de quien por la dicha santa yglesia pudiese pedir execucion y cumplimiento de esta escriptura de azer y que ara una ymagen de San Frutos de bulto de piedra cardena y caveza e manos de marmol blanco de tres baras de alto con su peana de la proporcion y echura y segun e de la forma questa la imagen de señor San Frutos que esta en su capilla dentro en la dicha santa yglesia y ansi mismo a de azer otras dos figuras de la misma piedra cardena y con las cavezas y manos de marmol blanco y el altura de cada una a de ser de ocho pies con su peana y an de ser la una de San Valentin y la otra de Santa Engracia que a de ser de la traza que se le diere por el dicho señor don Antonio del Hierro y se obliga a lo dar e poner en perfection y a contentamiento de maestros que lo entiendan y puesto en el taller donde le dieren la piedra la ymagen de San Frutos dentro de zinco meses que corren desde primero de abril deste año y las otras dos figuras dentro de dos años que corren desde el dia donde nos los susodichos o qualesquier dellos persona que vaya a su costa del dicho Phelipe de Aragon y a contento del dicho don Antonio e persona que lo yziere en esta ciudad o fuera della caro o barato [...] para lo qual el dicho don Antonio le a de dar las piedras nesçesarias para los cuerpos e caveza e manos y baculos y palma para la virgen de yerro y vronze de lo qual dicho don Antonio quisiere y por mi trabajo y manufactura se le a de dar seiscientos y cuarenta ducados de a onze reales cada uno los docientos y cincuenta por la figura del señor San Frutos y por cada una de las otras dos a docientos ducados pagados luego de contado quatrocientos reales para comenzar la obra y adelante cada mes docientos y zinquenta reales comenzando desde primero de mayo deste año y acavada de azer en el taller la primera figura se le a de acabar de pagar y las otras dos figuras se le a de pagar como fuere travaxando en ellas y acavadas de azer se a de azer quenta con pago de lo que se le debiere y acavarsele de pagar [....]*

Firma de testigo Pedro de Brizuela, aparejador de las obras reales.

A.H.P. Prot, 959, fol.s. 44 y ss.

A.C. Sg. C-236. En 1611 se abonan a Felipe de Aragón, por la talla del San Frutos, 93.500 mrs, que es la cantidad en que fue concertado, y se le dieron 66 reales a Bautista Puentes, vecino de Cercedilla, por el trozo de mármol que trajo para la cabeza del santo.

to de 1615 falleció García Sanz, sin acabar la tarea, que quedó en manos de sus oficiales.

Las obras debieron de sufrir una paralización, pues apenas se mencionan en la documentación de los siguientes años. Años en que estaba trabajando Juan de Mugaguren, según se desprende de las condiciones firmadas por Brizuela, pero sin fechar, y gracias a las cuales sabemos que habían de edificarse los muros laterales del brazo del crucero, con sus correspondientes ventanas, que seguirían la forma de las antiguas, y continuar la pared por encima del rosetón. Así mismo se rematarían los botareles de los estribos de la delantera. No obstante, lo obrado no debía de llevar buen camino, pues no de otra manera se explica que en mayo de 1620 se encomendara al canónigo D. Antonio del Hierro evaluar el costo que tendría terminar la portada. En mayo se dieron pregones, y ya en agosto Sebastián Gutiérrez, maestro de cantería, presentaba fianzas. Un año después se acuerda en cabildo buscar el mejor maestro que se pueda, en la corte o en otro sitio, para que emita su opinión acerca de si era conveniente desmontar el rosetón. Hubo un momento incluso en que Pedro de Brizuela se despidió en su calidad de maestro de obras.

En 1621, Juan de Laberde, maestro de cantería, emite su informe. Un año después, se acordaba en cabildo que Brizuela recogiera todas las trazas de la catedral, al tiempo que se escribía a un maestro de Madrid para que viera la portada “del señor San Frutos” —es la primera vez que se menciona con este nombre— y declarara si había algún fallo.

Efectivamente, en julio de 1622, Juan Vela, “maestro de canteria vecino de Avila”, visita la obra en compañía de Brizuela, después de haber examinado la traza y alzado, y emite un informe sobre el estado de la misma, aconsejando, sobre todo, como trabar la parte nueva con la vieja, lo que era causa de grandes problemas. Aún no se había cerrado la bóveda del tramo inmediato a la portada, de la que dice “no va el rascuño della conforme viene la nave de en medio, vuestra señoría mande que no se inbente cossa alguna de mas de como bienen las capillas del cuerpo de la nave de en medio porque assi conbiene correspondan las capillas del crucero con la cruceria de la dicha nave”. Ignoramos cómo era la bóveda diseñada por Brizuela, —recordemos que en las condiciones que este mismo había redactado decía que la nervadura sería idéntica a la antigua— pero el dato es del mayor interés por cuanto deja entrever que Pedro de Brizuela había alterado el trazado de la crucería, que había de seguir el de la nave central, innovación que, con toda razón, el maestro abulense consideraba inoportuna⁹.

En noviembre Pedro de Lizargárate, “maestro mayor del convento de Ucles y aparejador de las obras reales por su magestad”, (trabajaba en el Alcázar de Toledo y en El Escorial, entre otros sitios) redacta otro parecer en que pone de manifiesto

(9) A.C. Sg. F/40.

la precariedad con que se habían construido parte de los muros, por lo que era necesario demolerlos y volverlos a hacer. Toda su memoria es meramente técnica, e insiste en la necesidad de macizar los husillos que estaban en el interior de los estribos, sin duda mal contruidos, como se deduce de otras fuentes documentales ¹⁰.

En 1623, Juan de Mugaguren firmaba las condiciones ajustadas a lo propuesto en ambos informes, y se comprometía a llevarlo a término bajo supervisión de Brizuela. A la muerte de Mugaguren, en 1626, la empresa quedó en manos de su yerno, Pedro Monasterio, quien la finalizaría en 1632. En dicho año se pagaba a Nicolás González, ensamblador, y a Juan Mozo, cerrajero, por las puertas y herrajes de la portada. También Mateo de Lanás por la vidriera del óculo.

La portada se hizo conforme lo estipulado en las condiciones. Consta de dos cuerpos, el inferior, sigue el modelo de la portada occidental de la parroquial de Villacastín, si bien sustituyendo el orden jónico por el toscano, como acaece en la meridional de dicho templo, e incluyendo los nichos para las estatuas de San Valentín y Santa Engracia, que nunca llegarían a ocuparlos. El superior se resuelve en un dístico de orden corintio, con las columnas a ejes de las internas del cuerpo bajo, que cobija a otro de menor escala, a modo de eco, en que preside la estatua del titular.

La fachada se complementa con el atrio delantero, pavimentado y cercado por pedestales de granito, proyecto debido al propio Brizuela (1620). La piedra había de ser, una vez más, de la cantera del Cigüñuela. Los pedestales, con las aristas bien perfiladas, se rematarían con esferas ¹¹.

En esta obra de compleja historia, y en la que intervinieron muchos canteros, se resumen, como apuntábamos, las relaciones, a veces tensas, habidas entre el cabildo y el concejo, que exigía colocar las armas de la Ciudad en sitio tan relevante, como se había seguido años antes en los contrafuertes de la nave norte, en que alternan con las del cabildo. De hecho Brizuela las puso por encima de las trompas laterales, como hemos visto ¹².

Con esta portada de claras reminiscencias escurialenses hace entrada, en la hasta entonces impoluta fábrica gótica, el lenguaje clásico, un tanto severo, que se afianzará cuando en 1614, mientras se laboraba en ella, un rayo abatía el chapitel que coronaba el campanario.

(10) A.C. Sg. F/40.

(11) En 1804, se decidió proteger la catedral de inmundicias, para lo que se hizo la meseta que corre a lo largo de la calle de los Leones y se continúa por la línea de pedestales con bolas, a imitación y prolongación de los del pórtico de San Frutos, según proyecto de Juan de la Torre y López de 1805. A finales del siglo XIX se pusieron las verjas, acotando un espacio medio ajardinado, tal y como podemos ver en nuestros días. En este área se levantaron la Haceduría y la capilla de San Frutos.

(12) A.C. Sg. C-236. En 1612 se dan 200 reales a Pedro de Brizuela por los escudos que tallaba en piedra "franca".

*“Jueves diez y ocho de septiembre de mil seiscientos y catorce años, a las siete de la tarde, despues de gran tempestad, tocó un rayo en el chapitel de nuestro templo catedral. El enmaderamiento era grande para sostener el mucho plomo que le cubria: estaba muy seco, al punto comenzó a arder la madera y derretirse el plomo. Convocose toda la ciudad, procurando defender las campanas y sólo peligró la del relox derretida con el fuego. Cerró la noche con mucha oscuridad y vientos, y cuando nuestros ciudadanos fatigados y lastimosos miraban el chapitel de la torre abrasado en media hora, comenzaron a arder los enmaderamientos de los tejados del templo”*¹³. Así narra Colmenares el desgraciado accidente que destruía en tan breve tiempo el chapitel de la torre, de la que habla con orgullo Juan Rodríguez, el fabriquero, y de la que dice ser más alta que la Giralda, o lo que es lo mismo la más alta de España.

Esta liviana estructura, que debía de contrastar con la rotundidad y solidez del resto del campanario, no podía volver a su ser y Brizuela, coherente con su tiempo, concibió una solución con cúpula, que en modo alguno desentona del potente cuerpo a sus pies y al que dota de singular fisonomía.

El incendio consumió el chapitel y debió de dañar seriamente el octógono del reloj, que apoyaba en cuatro botareles. A los dos meses del desastre Brizuela redactaba las memoria y trazaba la nueva coronación ¹⁴. En las condiciones, aparte del consabido punto de que el contratista en que se adjudicara la obra ha de poner los materiales –la catedral por su parte le daría la cantera del Parral–, se comienza con la obligación de deshacer todo el ochavo, es decir, derribar el calcinado octógono y liberar los cuatro botareles para poder circular en torno del cuerpo que había de construirse, con piedra del Parral, en su lugar. En él se abrían cuatro grandes ventanas, de veinte pies de altura y se remataría al interior *“de manera que quede por la parte de arriba todo el ochabo en redondo para formar el chapitel”*. Al exterior un balcón adornado con bolas, el conocido popularmente como las “Ocho Bolas”. Encima el tambor y la media naranja *“toda de piezas enteras”* y grapadas. Continúa la memoria; *“es menester que sobre esta media naranja an de levantar la copula redonda”*, es decir la linterna, coronada por una aguja con una cruz de hierro, sobre bola de cobre dorado, y veleta. En la linterna se instalaría el reloj. El nuevo ochavo, cuyo alzado remeda el antiguo, venía condicionado por el respeto a los cuatro botareles angulares que le dotan de un singular aspecto. La nueva estructura media 22 pies menos de altura que la antigua.

En 1616 se pregonaban las posturas. Se quedó con la contrata Juan de Mugaguren, quien se comprometió a finalizar la obra en un plazo de tres años y medio por precio de 11.000 ducados. Este fue cumplido, pues en 1619 Juan de Carramolino forjaba la veleta y cruz.

Esta cúpula, la primera que se proyectó en el cielo segoviano, habría de ser-

(13) Colmenares, *op. cit.* II, pp. 425-426.

(14) A.C. Sg. G 61.

vir de modelo a las del cubillo de la Almuzara y crucero, y sus resonancias alcanzarían a la ciudad de Salamanca, a través de artífices que trabajaban en las catedrales de ambas ciudades.

No sólo el campanario, sino también las armaduras de las naves, auténtico bosque que sobrecoge por su tamaño, fueron pasto de las llamas. A Brizuela le cupo, así mismo, diseñar las nuevas cerchas –las ahora existentes– que apoyó sobre enormes arcos de ladrillo, que salvan la longitud del tramo, para, de esta suerte, exonerar de cargas directas a los muros del cuerpo de luces.

En 1620, e inspirándose en la cúpula del campanario, como bien sabemos, dibuja la planta y alzado de la coronación del cubillo de la Almuzara, en realidad el husillo de la capilla de la Concepción, que asoma a la calle de los Leones y que a media altura se engalana con las armas de Carlos V. La escalera llegaba por entonces a la cornisa sobre la que apearía la media naranja, cornisa que habría de sustituirse por otra, sin duda para que concordase con la cúpula. Esta constaría de cinco hiladas de sillares, grapados con hierro para mayor estabilidad, y se remataría con una aguja, en sustitución de la linterna, motivo que ha resultado ser un referente visual muy atractivo para la transitada vía. También en este punto las obras, a cargo Pedro Monesterio, fueron llevadas con lentitud, pues pese a su escaso tamaño, problemas técnicos hicieron que se prolongaran a lo largo de dieciseis años.

La portada de San Frutos y la cúpula del campanario abren las puertas al barroco en la catedral, sin embargo en la cabecera se prosiguió, con buen criterio, en estilo “moderno” para guardar armonía con las naves. La construcción se había iniciado en 1563 con la colocación de la primera piedra en el presbiterio. A la muerte de Rodrigo Gil, acaecida en 1577, estaban levantadas las capillas de la girola hasta la cornisa y ménsulas de las que debía arrancar la crucería de las bóvedas. Desgraciadamente han desaparecido los libros de fábrica de los años 1577 a 1604, que nos hubieran permitido conocer con mejor detalle el proceso edilicio, si bien algunos contratos y otro tipo de documentación nos brindan un hilo conductor que nos guía a través de estos años. En 1591, Bartolomé de la Pedraja y Bartolomé de Lorriaga, maestros que se habían formado en El Escorial, firman las condiciones para reanudarlas, según las trazas de Rodrigo Gil. En el 94 fallece Pedraja, quedando al frente Lorriaga, quien a su vez muere un año después. Si a estas desgracias personales añadimos la crisis económica por la que atravesaba la ciudad, es fácil comprender el porqué de la lentitud con que se trabajaba. En 1599 se hace una tasación de lo edificado, el mismo año en que Rodrigo del Solar rubrica las cláusulas para rematar las susodichas capillas. A principios del nuevo siglo el maestro oferta condiciones para levantar el cuerpo de luces paso previo al abovedamiento de la nave de la girola. Concertaron las obras Jusepe Zazo, Agustín Zazo, Juan Pescador y García Sanz, a quienes se librarían los

últimos jornales en 1617¹⁵, que hace suponer que se habían terminado las obras, pero no es cierto ya que la mentada crisis económica, por la que atravesaban cabildo y Ciudad, pospondría el abovedamiento hasta rebasada la mitad del siglo.

En 1654, y a petición del cabildo, se redacta un informe sobre el estado en que halla el templo¹⁶. Dicho informe se cimenta en la encuesta formulada a varias personas, y en él se afirma que la catedral de Segovia, que es una de las más grandes y hermosas de España, sólo está a falta de hacer el crucero y abovedar y tejar la capilla mayor y girola. Se dice así mismo que desde 1648 se venía obrando sin parar, pero que era urgente cubrir la capilla mayor, porque en ella se daba culto al Santísimo Sacramento y no *“esta con la autoridad y deenzia debida”*, porque las paredes están rematadas de tapias y ladrillo y el maderamen del tejado se halla a la vista. De las vigas, muy antiguas y dañadas, y de las que colgaban las lámparas, se desprendía continuamente tierra sobre el altar, y todo amenazaba ruina¹⁷. Reponerlas era absurdo, y puesto que todos los segovianos ansiaban ver acabada la catedral, tan *“exçelente y vistosa”*, porque de lo contrario se perdería lo hecho y la piedra que ya estaba dispuesta, se instaba a terminarla dignamente. A partir de dicha fecha se procedió a abovedar la capilla mayor. Recordemos que las bóvedas del brazo norte del crucero no se tendieron hasta la década de los veinte, si bien ello se justifica por ir unido su volteo a la obra de la fachada, no así por lo que respecta al brazo sur, es decir el de la portada de San Geroteo, que lo haría en 1652, siendo ya maestro de obras Francisco Gutiérrez de la Cotera. Recordemos igualmente que los últimos tramos de la girola no se abovedaron hasta fecha tan tardía como 1671, durante la maestría de Francisco Viadero.

Habían transcurrido ciento diez años desde que se empezara a levantar la cabecera de la catedral, es decir cinco veces más del tiempo empleado en edificar las naves, testimonio más que elocuente de la penuria por la que atravesaba la Ciudad, a la par que ejemplo de fidelidad, por cuantos intervinieron en ella, a las trazas que en 1562 diera Rodrigo Gil y que se ceñían, en lo general, a las de 1524. Solamente un análisis detenidísimo de la labra y molduración, puede revelarnos la cronología de la obra, inmersa ya en pleno barroco. Esta coherencia estilística hace que la cabecera sea un acabado ejemplar gótico, por lo que hubo de llamar la atención de Quadrado y de Street. Dice el primero: *“Pero donde más ostenta su gallardía la catedral es cabalmente en la cabecera, que como edificada más tarde que las naves parece que había de presentar más visibles señales de adulteración y moderna liga; y en esto consiste la ventaja principal que lleva a la de Salamanca, con la cual tan marcadas analogías tiene en sus artífices y en su historia, en su estilo y en sus proporciones”*. El historiador inglés, a quien debemos uno de los primeros libros sobre el gótico espa-

(15) Cortón de las Heras, Teresa; *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, 1997.

(16) A.H.P. prot. 1131, fols. 422 y ss.

(17) Estos muros y cubierta deben de ser aquellos que, a raíz del incendio de 1614, había proyectado Brizuela en tanto se volteaban las bóvedas. A.H.P. prot. 964.

ñol, escribe: *“La planta de esta catedral se debe de comparar con la de la nueva de Salamanca... [pero] presenta sobre la de Salamanca, la inmensa ventaja de tener un verdadero ábside en lugar de una cabecera cuadrada”*. Ambos aluden al ábside plano que cierra la salmantina, obra de Juan del Ribero Rada, a partir de 1589.

A principios del siglo XVII la catedral ya estaba definida y era imposible alterarla como había acontecido en Salamanca, pues los proyectos trazados por Rodrigo Gil en 1562, en concordancia con las naves, habían sido respetados por sus sucesores, dotando al templo de admirable unidad. Es una pregunta sin respuesta cómo hubiera actuado Pedro de Brizuela, arquitecto de más enjundia, de haber asumido la maestría —estuvo cerca de treinta años en este puesto— al tiempo en que comenzaron a cerrarse las capillas de la girola. Es posible que la fuerte personalidad artística del maestro, se hubiera dejado sentir con más intensidad, pero, como decíamos, cuando se puso al frente ya no era posible alterar lo trazado salvo el brazo del crucero. Y es en este punto, cuando Vela repara en que la propuesta de Brizuela para la bóveda del tramo inmediato a la portada de San Frutos no concordaba con la de la nave central, según lo acordado, en que se entrevé cuál era su intención. Por suerte Brizuela accedió y las bóvedas del crucero siguen el esquema de las centrales.

Muy otro era el caso del crucero, que es sin duda uno de los puntos críticos en cualquier iglesia, sobre todo si se pretende dotarle de un cimborrio. Ya en los alzados conservados de los Hontañón se plantean distintas soluciones para aquel, que se resuelven en un cuerpo cúbico cerrado con crucería y trasdosado por una a modo de bóveda rebajada coronada por una aguja. En un proyecto, de gran tamaño y posiblemente de mediados del siglo XVI, se insiste sobre este modelo, pero sobre él apoya una cúpula trasdosada, con ocho ventanas en el tambor y pro vista de nervios cruceros. La cierra una linterna. De muy avanzado el XVI es un dibujo a pluma y tinta sepia y aguada de color, sobre pergamino, en que se proponen tres soluciones, con sus correspondientes alzados y secciones. Las tres siguen, en líneas generales, los anteriores proyectos, es decir, el cuerpo cúbico y la bóveda en el primer caso, y las cúpulas en los otros dos, si bien sin tambor. Una de estas propuestas se acerca bastante a la solución definitiva.

Ya en torno a la década de los sesenta, un muy sorprendente dibujo, sin duda de Rodrigo Gil, nos ofrece una curiosa visión de la planta y alzado de la cabecera y crucero sobrepuestos. Por lo que respecta éste el maestro se inclina por suprimir el cuerpo cúbico y voltear directamente, sin el tambor, una cúpula sobre pechinas. Se trata de una media naranja con casetones y linterna, de claro lenguaje clásico. Esta solución la repetirá, poco después, en la capilla que había de constituir el ábside de la sacristía, nunca llevado a efecto y sustituido años después por la capilla de Ayala Berganza. Parece “a priori” un tanto chocante que Rodrigo Gil hubiera proyectado una cúpula, pero no hemos de olvidar que en Salamanca cerró con un cascarón plenamente renacentista la iglesia de las Bernardas, y que

en la parroquial de Villacastín, la capilla de los Mexía de Tovar se cubre con una luminosa cúpula, sin trasdosar, que juzgamos obra del maestro.

En una palabra, se había ido perfilando la solución cupulada para el crucero en detrimento del cimborrio gótico.

De 1630 es un dibujo firmado por Pedro de Brizuela. Se trata de una sección longitudinal de la nave central, en que, si bien no se refleja con exactitud lo construido, si es muy preciso en cuanto al fin que persigue, que no es otro sino el de proyectar una media naranja. Ahora se nos ofrece en su rotundidad una hermosa cúpula trasdosada y sobre tambor. Éste, de elevada altura, apoya en pechinas tendidas entre los pilares torales, que habían sido dispuestos para soportar el cimborrio ¹⁸.

El proyecto quedó abandonado, suponemos que una vez más por el estado nada boyante porque atravesaban las arcas del cabildo. No sería hasta 1649, es decir casi veinte años después, que se reemprendiera el tema. Fue por entonces cuando se aunaron esfuerzos para dar un fuerte impulso a las obras de la catedral, casi paralizadas, pero de nuevo en 1656, año en que era nombrado maestro de obras Francisco del Campo Agüero, hacía acto de presencia la crisis. Cuatro años después, en 1660, Campo Agüero mostraba al cabildo varios proyectos para el crucero, que a su vez fueron llevados al Ayuntamiento, siempre tan interesado en todo cuanto concernía a la catedral. En la sesión municipal de 11 de mayo, “*don Felipe Berrocal canonigo y arcediano de Sepúlveda y don Francisco de Contreras canonigo arcipreste de la Santa iglesia catredal desta ciudad dieron cuenta como la santa yglesia quiere hacer el crucero [léase cúpula] de la capilla mayor y que para que se aga con acierto y se escoja el mejor presentan a la ciudad dos traças que se an echo para que escoja la mejor la ciudad estimo mucho el recado y dijo que respondera*”. Pero la desgracia se abatía de nuevo con la muerte del maestro. Semanas antes del óbito, en el cabildo de 19 de mayo, el arcediano de Sepúlveda exponía como el Ayuntamiento “*deseava saber si la obra se yba continuando con la perficion que se requeria y conforme al arte y traza, viendola los maestros de mas fama en esta facultad [la arquitectura] que parecia conbeniente se llamara al Padre Pedro de Matos, de la Compañia de Jesus, que la tenía grande y aviendolo entendido el cabildo acordo se escriva al Padre Provincial de dicho Colexio de licencia a dicho padre para que venga a verla y ansi mismo al Sr. Canonigo don Alejandro Ortiz para que se informe en Madrid de los que fabrican la obra de San Isidro*”. La preocupación del Ayuntamiento por la catedral es palpable, pero también el cabildo estaba muy interesado en solucionar tan arduo problema, por eso no dudó en contrastar la opinión del salmantino con la del también jesuita Francisco Bautista, quien en agosto de 1661 visitaba la catedral y aconsejaba rebajar la altura prevista en el proyecto de Francisco del Campo. La sugerencia fue aceptada por el nuevo maestro de obras, Francisco Viadero, no sin antes enviar los pareceres a la

(18) Ruiz Hernando, José Antonio; *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, 2003.

catedral de Sevilla para someterlos a juicio. De hecho, en agosto Viadero había trazado un nuevo proyecto “*para la media naranja que se ha de hacer de menos pesso y altura que el que dexo echa Francisco del Campo*”. Supervisado por el hermano Bautista, Francisco se puso manos a la obra. En 1674 hubo otro parón, según Laínez, por lo que el cabildo se dirigió a la reina solicitando permiso para pedir en las Indias¹⁹. En 1682 Andrés de Monasterio esculpía los cuatro evangelistas que adornan las pechinas, de talla un tanto deslabazada, pero que cumplen con su cometido a tan gran altura, mientras Blas de Marinas forjaba un balcón de hierro para, suponemos, la cornisa del interior, por la que se puede circular.

Francisco Viadero trabajó en la cúpula hasta su conclusión²⁰. Por fin el 8 de junio de 1686 se derribaron los paredones, contruidos a mediados del XVI, que cerraban las naves a la altura del brazo del crucero para poder oficiar el culto en ellas, en tanto se levantaba la cabecera. Entonces se pudo ver el conjunto en su totalidad “*a cuya vista entusiasmado el concurso [de gente] prorrumpió en gritos de alegría y acción de gracias*”²¹.

La cúpula, que presta su característico aspecto a la cabecera, apoya sobre un cuerpo, remedo del cúbico de los antiguos proyectos del XVI. En las cuatro esquinas, en la vertical de los pilares torales, se elevan sendos botareles, que imitan los del campanario, en una curiosa simbiosis gótico-barroco²².

No deja de sorprender que los libros de fábrica, de acuerdos y otros del siglo XVI suministren más datos sobre obras que los del siglo XVII, en los que, a veces se pasa por empresas de envergadura, por ejemplo el cierre de la cúpula, sin apenas mencionarlas. Tal es el caso del bloque de la actual sacristía, de complicada historia.

En el archivo catedralicio se conserva una traza, sin firmar, en que se anota cuidadosamente la función asignada a las distintas habitaciones, de las cuales una, la denominada “*sala principal*”, es la actual capilla del Sagrario, proyectada por Rodrigo Gil y edificada en su mayor parte a fines del XVI. Formando ángulo recto con ésta, y a los pies de la girola, se extiende otra sala –hoy sacristía– que también hubo de construirse a fines del XVI y que en el mencionado plano se denomina “*sagrario alto*”. Entre éste y la capilla del Sagrario quedaba un solar, de forma tra-

(19) Laínez, Marcelo; “Apuntes históricos de Segovia”, en *Estudios Segovianos*, 46-47 (1964), pp. 86 y ss.

(20) Las laudas de Francisco del Campo Agüero y Francisco Viadero, que flanquean la de Rodrigo Gil, son hoy ilegibles, pero las recogió Quadrado. Por él sabemos que Agüero falleció el 12 de septiembre de 1660 y Viadero el 18 de octubre de 1688.

(21) Laínez, *op. cit.* p. 87.

(22) En el tambor se han grabado, en los cuatro puntos cardinales, y al igual que en el del campanario, estas oraciones para proteger al templo del rayo y del incendio, tan frecuentes por entonces: *Christus Rex Venit/in pace/Et Deus Homo factus est/Verbum caro factus est/Christus de Virgine natus est/Christus per medium/illorum ibat in pace/Christus Crucifixus est.*

Christus Mortuus est/Christus Sepultus est/Christus Resurrexit/Christus Ascendat/Christus Imperat/Christus Regnat/Christus ab omni fulgore tempestate nos defendat/Deus nobiscum est.

pezoidal, con entrada por la calle de Barrionuevo, de acusada pendiente y muy por debajo del nivel del pavimento de la catedral, lo que permitió levantar un edificio de dos plantas.

En mi opinión el proyecto es de Pedro de Brizuela y se llevó a cabo, pues tenemos noticia de que en 1632 se obraba en él. Sin embargo, en el cabildo de 26 de octubre de 1671 el canónigo fabriquero exponía la conveniencia de comenzar el sagrario –las continuas menciones al sagrario, sagrario alto y sagrario bajo enredan el asunto– que entendemos se trata de las presentes oficinas y que fue trazado por Francisco Viadero. Para ello fue necesario demoler el edificio de Brizuela, lo que se llevó a término en 1677. Las obras de este cuerpo, en cuyo balcón central campean las armas del obispo D. Matías de Moratinos (1672-1682), se prolongaron hasta entrado el siglo XVIII. La sobria fachada, que reduce su ornamentación al recercado de los huecos, y al relieve de San Martín (1685) en la angosta calleja de San Frutos, encaja con el resto del templo²³. Incluso se tuvo buen cuidado de proveer de antepechos y botareles góticos todo el frente, continuando el ritmo que a modo de cascada cubre la cabecera por este lado, y por cuya talla sabemos se libraban ciertas partidas en 1679.

En el lado opuesto, es decir hacia la Plaza Mayor, otro bloque vendría a alterar la visión de la cabecera. Nos referimos al corredor para ver los toros.

Este balcón, con el exclusivo fin de poder contemplar los lances de toros, no es sino consecuencia de la ordenación de la Plaza Mayor según proyecto del tan mencionado Brizuela, de 1609. Los volados balcones de forja que circundan la plaza servían para presenciar todo evento celebrado en ella, reservándose el Ayuntamiento el derecho de vistas. El cabildo, que evidentemente carecía de balcones, había levantado para tales ocasiones un tablado de madera arrimado a la cabecera, del que tenemos noticia ya en 1589. En 1596 se había pedido permiso al Ayuntamiento para construir un edificio estable, pero los regidores se habían opuesto alegando la belleza de la catedral, y permitiendo tan sólo de precario el tablado. En 1613 los canónigos vuelven a insistir presentando un proyecto. La postura del regidor Pedro de Aguilar fue tajante: *“dijo que el a contradicho muchas veces el hacer el corredor de piedra delante de la iglesia mayor desta ciudad por entender como entiende que es en gran deservicio de Nuestro Señor y ofensa de su santísimo templo por ponerse delante de lo mejor e mas publico y bistroso que la dicha eglesia tiene y que ningun particular consintiera que delante de su casa se pusiere semejante padrastro y fealdad”*²⁴. Es más, este sensato regidor, y otros disconformes, opinaba que el asunto debía elevarse a S.M. Como es lógico algunos apoyaban la petición del cabildo, justificándolo en que de esta forma se evitaría *“el muladar e ynmundicias que de ordinario hedian arrimado al fundamento del dicho edificio y porque la plaza quede mas proporcional”*.

(23) Ya nadie recuerda en Segovia como los ancianos llamaban a este relieve, sin saber por qué, Caballo de Sisi, curiosamente en las obras de la capilla de San Frutos, aparece un José Sisi en 1719.

(24) A. Ayto. Libro de Acuerdos, 27-VII-1613 y 7-I-1614.

da y la obra de la dicha yglesia mas ilustrada". Parece que estamos asistiendo a un debate de hoy día, donde tantas veces se ha permitido construir alegando la ruina o la suciedad. Pese a la oposición de algunos regidores y ante la insistencia del cabildo el Ayuntamiento acabaría concediendo el permiso, a condición de no romper las paredes del templo para entrar en el corredor, supervisar la traza, que no se tapara el cuerpo de luces y que fuera de piedra blanca para armonizar con el resto.

Fue el autor Pedro de Brizuela, quien lo debió de realizar hacia 1613, pero nada sabemos hasta 1621, en que el ayuntamiento concedía *"levantar en la plaza donde se hace el tablado para ver los toros corredor de piedra para ver dichos toros"*, por lo que se encargaron nuevas trazas. En septiembre de dicho año el cabildo encomienda a los comisarios del corredor *"hagan hacer dos traças una toda de piedra con escamado y otra con las bobedas de ladrillo [...] para que el cabildo escoja la que mas convenga"*. Se eligió la de Brizuela. A finales del año, Pedro Martín, Domingo Pérez y Alonso Tovar abrían los cimientos, pero en julio de 1622 se repara en que no eran suficientes, por lo que se reforzaron al igual que el zócalo de granito que iría sobre éstos, siguiendo el consejo de Juan de Vela, el maestro abulense al que hemos visto a propósito de la portada de San Frutos. Trabajaron en el corredor los canteros Pedro Monasterio, Martín de Zarra y Martín de Barrueta.

Es evidente que el corredor se había construido con rapidez, pues en mayo de 1623 se invitaba al ayuntamiento a ver los toros, por eso no deja de sorprender un tanto la existencia de otro dibujo, planta y alzado, firmado por Francisco Gutiérrez de la Cotera, quien fue maestro de obras de la catedral entre 1649 y 1653, cuya finalidad desconocemos.

Concluidas las naves a mediados del siglo XVI y la girola ya a finales del XVII, aún quedaba un punto sin resolver, cual era el del ábside del Sagrario, proyectado por Rodrigo Gil de Hontañón. Éste había ideado como remate un espacio cuadrado, denominado trasagrario, cubierto por una cúpula, pero los consabidos problemas económicos y dificultades técnicas –el desnivel del terreno en este punto hacia la calle de Barrionuevo es considerable– impidieron llevarlo a efecto.

En 1684 D. Antonio de Ayala y Berganza, arcediano de Segovia, elevaba un memorial a sus compañeros del cabildo solicitando una capilla para panteón familiar. Los Ayala, de origen alcarreño y gran fortuna, habían gozado de dignidades en el cabildo. D. Diego de Ayala, su tío, había sido arcediano de Segovia y formado parte de la comisión que marchó al monasterio de Sandoval a buscar los restos del mítico San Jeroteo, era además hombre de fortuna. Su otro tío D. Gaspar también era canónigo, y su hermano D. Juan llegó a deán. Por su parte D. Antonio era miembro de la Suprema General Inquisición y estaba muy relacionado con los círculos cortesanos de Madrid. Nada tiene de extraño que, hombre acostumbrado a la pompa, quisiera dejar memoria de su linaje en una

suntuosa obra, que oscurecía la del obispo Idiáquez, quien años antes había sido enterrado en la capilla de San Antón. Las aspiraciones de D. Antonio iban más lejos y no dudó en poner sus ojos en la sacristía o sagrario, pero el cabildo tan sólo le concedió el inacabado espacio del fondo. De haber cedido a sus pretensiones el panteón de los Ayala hubiera sido uno de los más grandes de España. El 31 de mayo de 1684 se firmaba la escritura por la que se le adjudicaba *“el sitio que [la catedral] tenía para haçer el relicario de dicha santa iglesia y haçer en el una capilla para su entierro [...] pero no en la sacristía o sagrario que ya esta hecho”*.

Hombre, como decíamos, de gran fortuna no se arredró ante el inmenso costo que sólo la infraestructura iba a suponer, y rápidamente encargo el proyecto a José Vallejo Vivanco, Aparejador Mayor de las Obras de Su Majestad y notable retablero, a quien debemos, entre otras obras esparcidas por Segovia el retablo de la mentada capilla de San Antón (1696-1697). Este artista concibió una capilla cerrada *“con su media naranja de piedra o piçarra a elección de los dichos señores Dean y Cabildo con condiçion que dicho señor Inquisidor dara luego para ello en contado 16.000 ducados de vellon y en caso que en ella se hubiere de gastar mas en feneçerla y acauarla haya de ser por cuenta de la fabrica de la dicha Sancta Iglesia”*. Esta última cláusula habría de originar graves problemas.

Supone Arturo Hernández²⁵, que enterado Juan de Ferreras, arquitecto y vecino de Madrid, del costoso proyecto de D. Antonio, le mostró una traza y que atraído por ésta olvidó la de Vallejo. Sea como fuere, apenas habían comenzado los trabajos cuando cambió de parecer, dando orden a los comisarios de la obra que hicieran caso omiso de los diseños de Vallejo y siguieran los que él remitía desde Madrid. Por carta cursada a D. Baltasar de Salazar, canónigo y comisario de la obra, de fecha 6 de marzo de 1685, le comunicaba a Juan de Ferreras, le había sido encomendada la ejecución de los sepulcros. Es evidente que Vallejo comenzaba a ser desplazado de la dirección de las obras y su proyecto relegado, aunque tampoco Ferreras, salía bien parado, porque si bien D. Antonio enviaba poco después a Salazar los proyectos de ambos para que eligiera *“lo que fuera mas conforme al arte y con mas lucimiento a los que la bieren”*, ni uno ni otro se llevarán el gato al agua.

Decíamos que D. Antonio vivía en Madrid y si, a su barroco deseo de pompa funeraria, unimos su conocimiento de las novedosas tendencias artísticas en la corte, lo lógico es que comenzara a consultar a los arquitectos por entonces en boga, entre ellos al agustino recoleto fray Jerónimo de San Dionisio y al afamado José del Olmo. Ya en 1685, el cantero Alberto Alonso había levantado las pilastras, y en abril de 1686 se ajustaba la labra de la cornisa y capiteles, que llevaron a tér-

(25) Hernández, Arturo; “La Capilla del Sagrario o Capilla de los Ayala”, en *Universidad y Tierra*, II, (Segovia, 1936), pp. 7-36.

mino Mateo de Escobedo y Andrés de Monasterio. En diciembre se daba principio a los arcos torales, mes en que la muerte sorprendió a D. Antonio. Ello iba a provocar problemas, ya que, de acuerdo con lo escriturado, debía finalizar la obra el cabildo, pero éste alegaba a su favor que, una vez rechazado el proyecto de Vivanco se había seguido el gusto de D. Antonio en "*primores pulimentos de piedras talladas y otros sáinetes que han ocasionado tan crecidos gastos*". En realidad el proyecto que se estaba ejecutando, es posible que fuera el de José del Olmo.

Las tensiones habidas en el cabildo paralizaron los trabajos y, aunque en 1691 se firmaba un contrato para voltear la cúpula, aquellos no se reemprenderían hasta 1699, bajo el episcopado de D. Baltasar Mendoza y Sandoval, quien asumió con gusto la empresa. El arquitecto elegido fue Juan de Setién Güemes, quien se comprometió a cerrar la cúpula conforme a la traza dada por José de Churriguera. Sabíamos que éste había diseñado el retablo en 1686, pero la noticia es del mayor interés por cuanto esta obra viene a sumarse a la nómina del renombrado artista.

En 1702 se habían rematado las pechinas, el mismo año en que asumía la maestría Pantaleón Pontón Setién, sobrino del anterior. Todavía no se había terminado en 1710, año en que fray Pedro de la Visitación, tracista carmelitano, a quien debemos la sacristía del santuario de La Fuencisla, patrona de la ciudad, trabajaba en la linterna. Por fin, el 4 de junio de 1711 se bendecía la capilla ²⁶.

La capilla de Ayala Berganza, de planta centrada y cubierta con una cúpula, toda blanca al interior y trasdosada con tejado de pizarra es un excelente ejemplo del barroco castellano. Con ella se cierra el perímetro de la catedral y concluyen las obras que atañen directamente a la estructura de la misma. Ahora bien, las catedrales ocupan un lugar en la ciudad, que en el caso de Segovia es el centro de la misma, inmediato a la Plaza Mayor y a lo largo de la antigua calle de la Almuzara, el eje principal de la ciudad. Situación tan relevante hizo pensar al cabildo en magnificarla.

La construcción de la catedral había empezado, como ya era norma en España, por los pies, exactamente por el parteluz de la puerta del Perdón que se abre en la fachada occidental. Antonio Ponz, en su *Viage de España* (1787), al tratar sobre el edificio y su ingreso principal escribe: "*la portada es bastante magnífica, aunque no con tantos adornos como regularmente ponían en este género de arquitectura*". Indudablemente el ilustre viajero tenía en mente la fachada de la catedral de Salamanca, hermana de la de Segovia, pero ricamente decorada. Madoz, en su célebre *Atlas de España y sus posesiones de ultramar*" (1849) es más explícito: "*la catedral tal como hoy se encuentra es uno de los edificios mas magnificos de su clase que posee la nacion [...] se estiende al modo de la misma ciudad de E a O a cuyo ultimo lado esta su fachada e ingreso principal, precedido de un gran atrio elevado sobre el nivel de las calles*

(26) Ruiz Hernando, J. Antonio, *op. cit.* pp. 52-71.

adyacentes, cercado con antepecho de piedra y balaustres de hierro y adornado con pirámides y figuras de leones, que sostienen las armas de la ciudad y de los obispos". Poco más añade Quadrado: "*Dista aquel exterior de la riqueza de labores y esculturas del de Salamanca; pero campea serio y elegante al fondo de una vasta lonja enlosada con las lápidas que se sacaron de la iglesia al renovar el pavimento, y rodeada de gradería y de leones sentados sobre pedestales sosteniendo escudos del rey y del cabildo*". De elegante fachada la juzga Quadrado –y entendemos que es cierto– al fondo de una despejada lonja. ¿Cómo surgió ésta, espacio tan ajeno al que se asientan y abren las catedrales góticas, siempre inmersas en el caserío, que llega a arrimarse hasta entestar sus muros con los del propio templo?

Erlande-Brandenburg²⁷ expone los problemas que se planteaban a la hora de levantar la fachada occidental de una catedral gótica dada la existencia de numerosas casas en el recinto de la ciudad, cuya compra había que gestionar una a una. La razón era lograr un atrio que facilitara el acceso de los fieles, proyecto al que, a veces, se oponía incluso el propio municipio. El caso de París, con el denominado parvis ante su fachada, es excepcional, pero los ejemplos de Burgos o León, antes de las modernas obras de urbanización tendentes a liberar sus fachadas, ilustran muy bien la angostura en que aquellas se levantaban, con la consiguiente dificultad para el paso de los fieles y desarrollo de ceremonias.

Es bien cierto que habían transcurrido trescientos años desde la floración del gótico clásico y que los supuestos urbanísticos también habían variado, pero no lo es menos que la catedral salmantina, construida a la par que la segoviana, no cuenta con la amplia lonja que hubiera permitido gozar con más comodidad de la entretenida fachada occidental. Ya a mediados del siglo XVI el ayuntamiento y ciudadanos de Segovia eran conscientes de la belleza de la catedral, e intentaron resaltarla liberándola del caserío circundante. En 1556 el cabildo acuerda "*que por toda la calle del Almuzara [popular de los Leones] en el sitio y suelo que queda hacia la parte de la dicha yglesia [...] que agora ni en algun tiempo para siempre jamas no se pueda hedificar ni hedifique hedificio alguno profano de casas ni de voticas [tiendas] ni de otra suerte ni se arrimen al dicho hedificio*". Años después, en 1580, se trataba en cabildo sobre "*el derribo de ciertas casas por quanto a instancia y pedimento de la dicha ciudad y ayuntamiento de que se derrivan ciertas casas de la calle del Amuzara para ornato de la delantera y enlosado de la dicha yglesia*".

En 1587 se abrió una información, hoy diríamos encuesta, entre algunos ciudadanos notables sobre la conveniencia de despejar y liberar de todo edificio la fachada principal. Entre los puntos de la encuesta destaca el cuarto: "*Yten si saben que derrocadas todas las dichas casas quedara un hermoso sitio para entrada y paseo de la dicha yglesia que la autoriçara mucho e quedara la mas vistosa entrada que tiene yglesia en toda España*". Todos los encuestados respondieron lo mismo: que era indecente

(27) Erlande-Brandenburg, Alain; *La Catedral*, Madrid, 1993.

para “obra tan ynsine y tan grande tener a par de si y frontero de las puertas prencipales de la dicha yglesia unas casillas tan ruines” y que había oído a personas relevantes “que si otras yglesias [entiéndase catedrales] *pudiesen hazer otro tanto holgarían mucho dello*”. Pero habrían de transcurrir algunos años hasta que aquel espacio comenzara a ordenarse.

Se conserva en el archivo catedralicio una planta, de regular tamaño, en que se ha anotado *Traza para enlosar el Atrio*. No está fechada, pero responde al siglo XVII. De hecho ya se había comenzado a pavimentar, a fines del siglo XVI, con grandes losas cuadradas de granito la parte inmediata a la fachada. En 1561 se contrataban con varios canteros, entre ellos Pedro de Sarasola, Hernando de Hocejo, Juan de la Haya, Pedro de Haro, etc., partidas de losas de granito de la cantera del Ciguiñuela. Éstas, cuadradas y de ancho de una vara y de grueso de una cuarta, estaban destinadas al pavimento en la plaza, terraplén o lonja que se extendía frente a la portada del Perdón, y que posiblemente sea el enlosado que, en parte, aún se conserva ante la misma.

No tenemos más noticias hasta muy entrado el siglo XVII, centuria en que podemos fechar un singular dibujo, largo y estrecho, con el alzado del muro que delimita el Enlosado por la calle de los Leones. Será sólo a partir de los primeros años de la siguiente centuria cuando nos encontremos documentados algunos nombres de artistas que allí intervinieron. Entre 1700 y 1703 se le gratificaba a Bartolomé Sánchez del Río por los leones tenantes de las armas del cabildo y de la ciudad, y antes de 1710 por los leones “*de las dos esquinas del atrio*”, es decir aquellos que llevan las armas de Felipe V, recién llegado al trono español. Mientras continuaban las obras del muro perimetral, para el que extraían piedra blanca de Bernuy José Delgado, José de la Calle y José Ventura. La obra continuaba lentamente, pues todavía en 1722 se libraba cierta cantidad a Francisco Domingo y Domingo Herranz por el paredón de la calle de la Refitería. Incluso en 1754 se seguían colocando pirámides, rematadas por corchetes, elemento decorativo puesto de moda por Herrera casi doscientos años antes. A finales del siglo XVIII, y con ocasión de la pavimentación de la catedral, según proyecto por Juan de la Torre y López, fueron levantadas las laudas que la cubrían, trasladadas a este punto y dispuestas en forma de retícula.

El atrio o enlosado quedaría definitivamente concluido sólo a fines del siglo XIX, exactamente en 1899, con el cierre de las escalinatas de acceso mediante rejas, según diseño de Odriozola, el arquitecto municipal ²⁸.

La capilla de los Ayala Berganza, aunque terminada en el siglo XVIII, no supone una ruptura con la planta de Rodrigo Gil, en tanto que, como hemos visto, ya estaba prevista y en parte construida por el gran arquitecto. Muy otro fue el caso

(28) La última actuación, y no muy afortunada por cierto, a que ha sido sometido el Enlosado ha sido llevada a cabo en el 2002, en que se ha pavimentado por completo con granito tan vasta superficie, rellenando con este material los espacios terrizos y cubiertos de yerba existentes entre las laudas.

de la capilla dedicada a San Frutos, adosada a la girola por el lado norte. Sin embargo, antes de hacer su historia es imprescindible decir algunas palabras sobre el patrón de la diócesis y su primer obispo, San Jeroteo.

Comencemos por San Jeroteo, fabuloso santo creado por la religiosidad barroca, cuya historia ha sido narrada con gracejo por el profesor Cueto ²⁹.

Según el cronicón de Dextro, publicado por vez primera en España en 1619, San Jeroteo habría dejado la silla episcopal ateniense para venir a predicar el cristianismo a España, siendo nombrado por San Pablo primer obispo de Segovia, cuya catedral dedicó a la Asunción de la Virgen “*en memoria (sin duda) de haber asistido a ella*”.

En 1625, el segoviano D. Tomás Bravo de Mendoza, abad del monasterio cisterciense de Sandoval (León), encontraba la cabeza de San Jeroteo en dicho cenobio. Rápidamente comunicó el hallazgo a los canónigos de la catedral de Segovia, por carta leída en el cabildo de 12 de mayo, quienes no mostraron mayor entusiasmo. También se dio a conocer la feliz invención al obispo, D. Melchor de Moscoso y Sandoval, sin que llegara a más. En realidad, dice Cueto, “*hablando literalmente, San Jeroteo solamente conquistó a Segovia en 1637, cuando apareció en la historia del licenciado Diego de Colmenares*”³⁰.

En 1648 se retomó el asunto con la petición al Papa Inocencio X de un rezo especial al santo. Un año después, se comisionaba al canónigo D. Cristóbal de Moya y Munguía para que escribiera una vida del mismo. En junio de 1650 la reliquia llegaba a Segovia, sin embargo, el tema no concluye en este punto. En 1668 tomaba posesión del episcopado de Segovia don Jerónimo de Mascareñas, quien, siguiendo las revelaciones de la Madre María Evangelista, que afirmaban que el cuerpo de San Jeroteo estaba en la iglesia de San Gil, comenzó su búsqueda en mayo de 1669, búsqueda que se prolongó hasta 1670, y que, ni que decir tiene, pese a los supuestos milagros, el único resultado conseguido fue la demolición del antiguo templo románico.

Pese a todo San Jeroteo entraba en rivalidad con el segoviano San Frutos, un santo visigodo que cuenta con abundante bibliografía ³¹. Según la tradición habría nacido hacia el 642 en Segovia y a los pocos años se retiró, junto con sus hermanos Valentín y Engracia, al cañón del río Duratón, cerca de Sepúlveda. Murió hacia el 715.

El lugar donde hizo penitencia y fue enterrado, fue donado por Alfonso VI, en 1076, al monasterio de Santo Domingo de Silos. Allí los benedictinos constru-

(29) Cueto Ruiz, *op. cit.*

(30) Colmenares, Diego de; *Historia...* cap. IV.

(31) Calvete, Lorenzo; *Historia de la vida del glorioso S. Frutos Patron de la Ciudad de Segovia y de sus hermanos san Valentín y Santa Engracia*, Valladolid, 1610.

Martín Postigo, María de la Soterraña; *San Frutos del Duratón, historia de un priorato benedictino*, Segovia, 1970.

yeron la iglesia, aún en pie, dedicada al santo y que fue consagrada en el año de 1100. Es un excelente ejemplar de arquitectura románica.

El cuerpo de San Frutos quedó en aquel paraje hasta que, en 1228, con motivo de la consagración de la catedral de Segovia fueron traídas y depositadas en ella algunas reliquias del santo. Sin embargo, la poca devoción hizo que, con el paso del tiempo, se olvidara el sitio exacto en que se habían puesto. No será hasta 1466 en que se produzca la aparición milagrosa de las mismas³². El hallazgo también lo narra Juan de Pantigoso en 1523, a petición de sus compañeros de cabildo, con ocasión del traslado, efectuado el 25 de octubre de 1522, de las reliquias de San Frutos y sus hermanos desde el Alcázar, donde habían sido recogidas, por temor a la violencia a que se vio expuesta la antigua catedral de Santa María en la guerra de las Comunidades, al convento de Santa Clara, en tanto principiaban las obras de la catedral actual³³. Después de una introducción, en que Pantigoso alaba el hecho de que los antiguos guardaran memoria escrita de las grandes azañas y hombres, y que con mayor razón debería hacerse de lo acontecido en *"tan insigne iglesia y obispado de Segovia"*, continúa diciendo como en la primera catedral, a mano derecha del altar mayor, había una *"capilla de Senor Sant Fructos exçelentemente obrada que antiguamente era un altar de Senor Santiago en el qual puede aver sesenta annos poco mas o menos los cuerpos e santas reliquias de Senor Sant Fructos e de Sant Valentín e Santa Engracia sus benditos hermanos fueron hallados por cuyos meritos Dios nuestro Senor hizo muchos milagros"*. El obispo Juan Arias Dávila mandó poner una reja en torno al altar para protegerlas.

La nueva catedral no comenzó a edificarse hasta mayo de 1525. A principios de la década de los cuarenta se cerraban las naves, a la altura del crucero, con un paredón provisional para poder oficiar el culto. El 15 de agosto de 1558, fecha de la Asunción, a quien está dedicada la catedral, se celebró la primera misa. Hemos de suponer que entonces fueron llevadas desde Santa Clara las reliquias de los santos ermitaños.

La catedral contaba con cinco capillas hornacinas a ambos lados, sin embar-

(32) *"En viéndose obispo [don Juan Arias Dávila], procuró con todas las diligencias descubrir las reliquias de nuestros patronos San Frutos y sus hermanos, ocultas años había en la misma iglesia mayor, según por tradición referían los ancianos, sin señalar el lugar ni causa del ocultamiento. Determinado el día y modo, publicó el obispo ayunos y rogativas. Y en veintiuno de noviembre se encerró con algunas dignidades y prebendados y muchos arífices con instrumentos y escaleras dentro del mismo templo. Comenzaron los artífices a golpear en muchas partes de las paredes que parecían a propósito. Entre los demás un Juan de Toro, cantero, golpeando en el altar de Santiago halló hueco, rompiólo con el martillo o pica, y metiendo la mano comenzó a vocear que se le abrasaba; alteráronse todos y sacando la mano vio que un dedo que en ella antes tenía yerto de un golpe sin poderle doblar, le doblaba y usaba como los demás. Demás de esto se conoció luego que por la rotura del hueco salía un olor tan flagrante y suave que un instante llenó el templo y a todos de gozo y consuelo. Abrióse todo el hueco, vieronse las reliquias y señales bastantes de ser San Frutos y sus hermanos. [...] Colocarónse [las reliquias] en el altar mayor en tanto que se labró capilla con advocación de San Frutos"*. Colmenares, *op. cit.*, cap. XXXI/XI.

(33) El memorial de pantigoso, que se conserva en el A.C. Seg. fue publicado por Carlos de Lecea en el Boletín de la Real Academia de la Historia, t. XIV, pp. 212-261.

go, dada la importancia de aquellos restos se optó por levantar una ex profeso en el testero de la nave del evangelio, según afirma fray Pablo de San Nicolás y corroboran algunos documentos³⁴. La palabra capilla podemos entenderla como tramo o como espacio acotado y cubierto. En el primer caso pudo coexistir perfectamente con la de Juan Rodríguez, que es la inmediata al crucero por el lado del evangelio, pero si se trata de un espacio acotado no, porque hubiera impedido a ésta. Queda una posibilidad, y es que se hubiera edificado en el paredón de precario una especie de ábside, de hecho en 1647 se reedificaba la capilla³⁵, en que se daba culto a una talla, que sirvió de modelo a Felipe de Aragón para la de la portada, y en la que posiblemente se colocó un lienzo con el titular, pintado por Francisco Herranz en 1667. Las reliquias se guardaban en una urna cincelada en 1633 por el platero Sebastián de Paredes Barahona. En julio de 1686 se derribó el paredón y consiguientemente también se deshizo la capilla, sin embargo, ya con anterioridad, en 1684, y en previsión, se habían trasladado las reliquias a la capilla del Sepulcro –hoy del Descendimiento– reliquias que “*andaban de prestado de capilla en capilla*” entre otras en las del Sagrario, San Gregorio, Santa Bárbara y San Pedro, en tanto se encontraba lugar adecuado.

Por aquellas fechas estaban construidas las capillas de la girola y provistas de rejas de madera, que habían sido talladas entre 1684 y 1690 por Martín de Mendizábal, sin embargo, no quisieron los canónigos asignar ninguna al Santo por no parecerles suntuosa. No sabemos en que sitio exactamente se le daba culto, si que al citado carpintero se le libraba una partida, en 1689, por el remate de la reja de la capilla de San Frutos y que en 1702 se habla de una reja nueva para la misma.

En 1715, ante la precariedad en que se encontraban las reliquias, se decidió dedicarle la capilla central de la girola, para lo que encargaron trazas del retablo a Pedro Laínez, quien dibujó dos: una para madera y otra para piedra y mármol. Se acordó ejecutar ésta última, pero no encontrándose el material adecuado se paró la obra. Fue entonces cuando se presentó Pablo Herranz de Sierra, maestro arquitecto y de cantería de Salamanca, quien se ofreció a llevar a cabo el proyecto de Laínez, si bien con otros materiales. A fines de 1716 se había construido el zócalo. Un año después se disponía a levantar el primer cuerpo con algunas variaciones sobre el proyecto ajustadas “*a las instrucciones de los libros de primorosos artifices españoles y extranjeros*”.

La muerte del maestro en noviembre iba a suponer otro parón. La viuda suplicó y obtuvo del cabildo el permiso para que prosiguiesen los trabajos sus sobrinos, Fabián y Alonso de Cabezas, quienes remataron el zócalo en 1719, sin embargo, el retablo se detiene en este punto, sin que volvamos a tener noticias del mismo³⁶.

(34) Martín Postigo, *op. cit.* p. 136.

(35) A. C. Sg. Libro de fábrica. Sig. C/237.

(36) Ruiz Hernando, *Las trazas...* p. 56.

LA INFLUENCIA CORTESANA

No será hasta ya entrado el siglo XVIII que se retome el asunto con fuerza. El 9 de septiembre de 1737, D. Francisco Benito Colodro, arcediano, expuso ante el cabildo que el obispo de Segovia, D. Domingo Valentín Guerra, mostraba interés por construir una capilla en honor de San Frutos “*mui sumptuosa y magnífica*”. D. Valentín, era abad de la colegiata del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y confesor de Isabel de Farnesio, es decir, estaba en el epicentro de la corte y, por consiguiente, al tanto de las novedades que los artistas italianos habían aportado al Real Sitio. Nada tiene pues de extraño que encargara los planos a maestros foráneos. Éstos opinaban que la capilla debería alzarse adosada a la catedral, exactamente a espaldas de la capilla de San Antón –primera de la girola por el lado del evangelio– y con ingreso por ésta, trasladando el retablo a un lado. La capilla guardaría armonía en el exterior con la catedral gótica, mientras que el interior se debería adornar “*mui primorosamente*”. Se calculaba el coste en unos 40 ó 42 mil ducados. El cabildo acordó dar las gracias al generoso obispo, que había librado ya 180.000 reales para iniciar los trabajos, y comunicársele al Ayuntamiento para que cediera el terreno que fuera necesario tomar de la vía pública. El Ayuntamiento no puso reparos, si bien exigía que una vez delimitado el solar los Comisarios de la Ciudad, en compañía del maestro de obras, lo supervisarían para ver si quedaba calle suficiente.

El 10 de abril de 1738, el arcediano mostró a los capitulares los planos que había trazado “*Dn. Juan Bautista Saqueti Arquitecto maior de su Magestad (que dios guarde)*”, para que eligiesen aquel proyecto que fuera de su agrado. Sacchetti no había previsto sacristía –hemos de señalar que las capillas de la girola y las de la Concepción y San Gregorio si cuentan con ella– por lo que el cabildo consideró oportuno llamar a consulta al maestro de obras de la catedral. A juicio de Tomás de Albarrán, el dibujo de “*las ocho columnas esta mas primoroso y sumptuoso porque por el interior queda la capilla con mas lucimiento o desahogo*”. Su opinión era compartida por otros expertos, sin embargo, por deferencia, el cabildo delegó la elección en el propio D. Valentín, en tanto que el tema de la sacristía se posponía hasta ver dónde era el lugar más idóneo.

Con fecha 14 de abril de 1738 el obispo, en carta firmada en Aranjuez, escribe al deán, dándole cuenta de que la elección del diseño depende del costo, si bien reconocía que el más oneroso, y el que a todos parecía mejor, era el que más le placía. El 23 de abril el canónigo fabriquero informa a sus compañeros que hacía dos días se había comenzado a allanar el pavimento y que, en breve, se abrirían los cimientos, por lo que proponía celebrar una misa en acción de gracias e invitar al obispo a poner la primera piedra. Efectivamente, el 5 de mayo el bispo de Solsona, ante la imposibilidad de asistir Guerra, procedía a la ceremonia. Al frente de las obras estaban maestros segovianos.

Comenzaban así una serie de problemas que darían al traste con los deseos de D. Valentín. Para la sacristía se tomó el terreno que quedaba entre la capilla y el corredor de los toros, para lo que era preciso abrir un nuevo acceso a éste por la capilla de Jesús Nazareno (hoy de N^{ra}. S^a. del Rosario). La fábrica de la catedral iba a comenzar a resentirse.

No tenemos más noticias hasta 1742, en que, a la muerte de D. Valentín Guerra, asume la empresa su sobrino el Marqués de Guerra, quien pese a las buenas palabras dadas al cabildo se mostrará un tanto remolón, especialmente por todo cuanto atañía a las cuestiones crematísticas. En julio, el deán expresa ante el cabildo su preocupación de que la capilla no podría terminarse "*con el primor que desde sus principios estava ideado*", por lo que había ordenado a Tomás de Albarrán girara una visita de inspección, viera lo que faltaba para concluirla e hiciera un presupuesto de lo que costaría. Así lo hizo el maestro de obras de la catedral, quien ajustó el presupuesto con el marqués de Guerra en 145.000 reales. Ahora bien, no pudo otorgarse la escritura con los maestros de la obra porque las condiciones dadas por éstos no se ceñían a los presupuestos de Albarrán. A esto se unía el desconocimiento de los caudales que, destinados al retablo, administraba Plasencia, el mayordomo del marqués.

En conversación habida entre el deán y Albarrán, en el mes de noviembre, afirmó éste que con 140. 000 reales se podría finalizar, y que el día 9 se formalizarían las escrituras, lo que supondría "*la conclusion de toda la obra material que falta*". Había que sumar además el retablo, que se proponía de piedra, la reja, lámparas y accesorios.

En 1743 muere el marqués y es entonces cuando se responsabiliza su viuda, la marquesa de Guerra. Entre tanto se discutía sobre el tema del retablo, que podría hacerse en Génova, al margen de la opinión que acerca del mismo pudiera tener la susodicha, lo que a la postre ocasionaría cierta tensión entre aquella y el cabildo, hasta el punto de escribirle diciendo que no eran quienes los capitulares para inmiscuirse en un asunto que era privativo de su familia, y que se haría de madera, como había expresado el difunto marqués. El cabildo responde que había optado por el de mármol para que no desdijera con la suntuosidad de la capilla.

En noviembre estalla la alarma; algunos han visto "*ciertas aberturas en la media naranja y en el primer cuerpo*". Ante el peligro el cabildo decide tomar las debidas precauciones y no abrir la puerta prevista para pasar directamente desde la catedral a la capilla. Además se encargará a algún maestro o maestros "*de inteligencia y christiandad reconozcan y registren con todo cuidado dicha capilla; si esta o no segura la obra de ella; si se puede ocasionar algun daño o ruina a la fabrica material de esta santa yglesia al tiempo de abrirse el referido arco [la citada puerta de comunicación] y si hallasen algun defecto o riesgo en dicha capilla como se podia remediar*".

La supervisión fue encomendada a Antonio González, quien informa haber observado algún desplome y desplazamiento de piedras. Puesto que Tomás de

Albarrán estaba enfermo se escribe a la marquesa que busque en Madrid persona que pueda expertizar sobre el estado de la capilla.

En 1744 amenazaba desplomarse, "*por instantes*", según palabras del deán quien se había puesto en comunicación con José Delgado, uno de los maestros que habían intervenido en su edificación. En su opinión de la cúpula se venía a tierra. Ante la crítica situación se pide al concejo mande a los vecinos desalojen las casas cercanas y que se corte la calle. El 31 de enero de 1744 la capilla se viene abajo. Comienza entonces un nuevo problema.

Albarrán y otros maestros habían de juzgar sobre la conveniencia de reedificar lo hundido o demoler lo que estaba en pie. El cabildo se inclinó por lo segundo, después del informe del maestro de obras de San Ildefonso, Domingo Díaz Gamones, lo que también acarrearía ciertas dificultades, por estar trabada la capilla con la fábrica gótica. El punto crítico se centraba en la ligazón con el contrafuerte de la portada de San Frutos.

De todo el asunto se le tenía informada a la marquesa de Guerra, quien en septiembre escribe al cabildo ofertando dos soluciones, o bien comprar una capilla en la girola "*que fue destinada para colocar el cuerpo de dicho santo*" o trazar una nueva en el trascoro. El cabildo acepta la primera propuesta, sin embargo, la marquesa responde que lo consultara con Scotti, por estar muy interesado en guardar la memoria de D. Valentín Guerra³⁷. El propio Scotti, vino acompañado de un arquitecto para que trazara "*dicha capilla y trascoro*". El 18 de agosto de 1745 la marquesa comunica al deán que el maestro "*Bonavida*" (Bonavia) ha hecho un diseño. Es entonces cuando, sin una razón de peso se cambia de idea y se decide abandonar el trascoro y adecuar una de las capillas de la girola. La marquesa de Guerra se obligaba a costear el retablo, lámpara y adornos, y a cambio le sería concedido el patronato de la misma para sí y para su familia. A ambos lados de la capilla se colocarían los sepulcros y los escudos de armas que había estado en la arruinada. El 16 de noviembre de 1746 Guerra envía un tallista para tomar las medidas para el retablo y reja, que habían de hacerse en Madrid, según era su intención.

La capilla escogida era la central de la girola, es decir, la más importante, por estar "*frente a la testa del presbiterio de la Capilla maior*". En enero de 1747 la marquesa remite "*los dibujos de el retablo y dos coraterales, con el de la reja y dos lanparas, de nueva invencion*". Era su autor Domingo Martínez. Los colaterales —en sustitución de los sepulcros— estaban destinados a San Valentín y a Santa Engracia, hermanos de San Frutos. En octubre de 1748, mes en que se celebra la festividad del santo estaban rematados retablos y rejas.

El culto a San Frutos, patrón de la diócesis, había sido tradicional, por lo que

(37) El marqués Annibale Scotti, piacentino y secretario de Isabel de Farnesio, jugó un importantísimo papel en todo lo concerniente a los Reales Sitios de San Ildefonso y Riofrío.

había contado con capillas en la antigua catedral de Santa María y en la gótica. Sin embargo, la dedicación de esta capilla y, sobre todo el que la portada N del crucero, la importante puesto que se abre a la Plaza Mayor, tuviera su nombre provocaba ciertas reticencias en aquellos capitulares partidarios del culto a San Jeroteo. No es de extrañar que, llevados del celo los simpatizantes de San Jeroteo expusieran, en el cabildo de 13 de septiembre de 1652, las diferencias que existían entre la portada dedicada a San Frutos y la de San Jeroteo, en claro detrimento de ésta. Sin embargo, y pese a la insistencia de los defensores del santo griego, la renuncia por los obispos a aceptar su culto hizo que éste decayera y San Jeroteo no tuviera capilla propia³⁸. No sería hasta tiempo del episcopado de José Martínez Escalzo (1765-1773) que se solucionara el problema.

Martínez Escalzo, auténtico mecenas para con su templo, decidió enterrarse en una de las capillas de la girola que aún restaban sin advocación. En el cabildo de 24 de marzo de 1770 se leyó una propuesta del obispo, quien deseaba hacer un retablo dedicado a San Juan Bautista y colocarle en la capilla inmediata a la de San Frutos, que era la de San Antonio³⁹. Por el cabildo de 12 de septiembre sabemos que el obispo cambió de opinión, en cuanto al titular, a favor de San Jeroteo. El 29 de diciembre Manuel Adeba firmaba las condiciones para las esculturas de San Jeroteo y de los santos Vicente Ferrer y Juan Bautista, que le acompañarían en el retablo⁴⁰. Éste es obra de Juan Maurat, el mismo a quien en 1769 el obispo

(38) Cueto Ruiz, *op. cit.*

(39) Las capillas de la girola fueron terminadas en el siglo XVII, por lo que su amueblamiento y dedicación se hicieron a principios del XVIII. En el cabildo de fecha 18 de febrero de 1769 el canónigo fabriero expuso que, si bien el intento de "*mudar à Sn. Antonio à la capilla entre Sn. Joseph y Sn Frutos, avia notado que las capillas todas del ochavo estabann destinadas por el cavildo a diferentes santos, aunque interrumpido este destino, mediante averse dedicado despues las que lo estan a Ihs. Nazareno, y Sn. Joseph, que no entraban en dicho destino; pero que respecto no estaban estas dotadas, si solo al cuidado de la fabrica, y que en adelante siempre que hubiese quien dote alguna, quedaba al arbitrio de mudar los Stos. Parecia podria proseguir en su comisión sin reparo alguno; y el cavildo acordio continue en ella como esta prevenido*".

(40) "*Digo yo Dn. Manuel Adeba Pacheco vecino de Madrid y Maestro escultor que tengo tratado con Dn. Miguel de Grijalba Arcediano de Sepulveda como comisionado por el Yllustrissimo Sr. Dn. Juan Joseph Martinez Escalzo Obispo de Segovia para el adorno de la capilla que en la Sta. Yglesia de ella adorna su Yllustrissima para el Sr. Sn. Geroteo en las condiciones siguientes*

Primera me obligo a hacer la efiege de dicho Sn. Jerotheo de la altura de seis pies y cuarto poco mas o menos con sus vestiduras episcopales y su pectoral de vronce dorado y adornado con piedras falsas sin vaculo

Mas me obligo a egecutar las otras dos efieges de Sn. Juan Vautista y Sn. Vicente Ferrer de altura de cuatro pies y medio poco mas o menos con sus ropages correspondientes y queda tanvien de mi cargo la encarnacion y pintura de dichas tres efieges la de Sn. Gerotheo con repisa y la de Sn. Vicente y Sn. Juan sus zocalos y las efieges con ojos de cristal.

Mas me obligo a pintar todo el resto de la Capilla de adornos a el temple Guardando la simetria de el adorno que tiene la de S. Frutos dorar todos los perfiles de las molduras y florones por todos los lados y techos.

Y por toda esta obra sin yncluir el coste de los andamios que son de cuenta de dicho Yllustrissimo Sr. se me han de dar diez y ocho mill reales de vellon en tres plazos primero a el principio de la obra segundo a el medio de ella y tercero y ultimo concludida y rematada sea siendo tanvien por cuenta mia la condiccion de dichas efieges y adorno de capilla le tengo de dar concludido y finalizado de el todo a el tiempo que parecise conveniente y en esta conformidad lo firmo en Segovia a 20 de Dicienvre de 1770.

había encomendado la caja de uno de los órganos. En 1771 se procedía a montar los retablos. Un año después eran pintados y dorados por Santiago Casado. En 1773 fallecía el obispo, el mismo año en que se cerraba la capilla con la reja forjada por Gregorio de Aguirre y dorada por Casado.

La capilla de San Jeroteo, a la derecha de la de San Frutos, guarda gran semejanza con ésta, no sólo porque Maurat tomara como modelo para su retablo el del patrón de la diócesis, sino porque también la decoración de las paredes la remeda, decoración que, a su vez, no es otra cosa que el eco de las pinturas murales que adornan las estancias cortesanas de la vecina La Granja de San Ildefonso. Esta ornamentación áulica se extenderá por el resto de las capillas de la girola, que sin alterar su estructura gótica quedan envueltas por un ambiente profano ⁴¹. El austero santo ermitaño y el viajero obispo griego, ya vecinos y en buena armonía, después de años de enemistad, habitaban codo con codo en el refinado mundo de la corte, tan ajeno a ellos.

Es lógico, dadas las fechas de terminación de las naves y de la cabecera, que los retablos de las capillas de la catedral obedezcan, casi todos, a las normativas barrocas, retablos en parte estudiados y entre los que descuellan los de las capillas del Sagrario y San Antón ⁴² sin embargo, la presencia de la Corte en el vecino palacio de San Ildefonso se hará sentir con fuerza en el primero de los templos segovianos. Ya hemos visto el nombre del todopoderoso Scotti, o los de los arquitectos Sachetti y Bonavia. También el reflejo del mundo palatino en las pinturas parietales de las capillas de la girola. Pero aún hay más; podríamos decir que el ciclo de amueblamiento, en cuanto a los retablos se refiere, sólo concluyó cuando a fines del siglo XVIII se puso mano a la obra de sustituir el principal por otro y de adecentar el trascoro, y en ambos casos el nombre de los maestros directamente implicados en el mundo de la corte están presentes.

El ábside de la catedral es un heptágono de gran superficie y altura, cuyos muros, tal vez previstos para un enorme retablo al modo hispánico, nunca llevado a término, acogían uno presidido por la imagen gótica de N.^a S.^a de la Paz. Aunque adornado con plata no debía de ser muy hermoso, ni siquiera grande

(40) Manuel de Adeva y Pacheco

Digo Yo Dn. Manuel Adeva Pacheco Maestro escultor que he rezivido la cantidad espresada en este por la echura y compostura de las tres efigies y compostura de la capilla y para que quedo enteramente satisfecho de lo que conbiene en la misma contrata como se declara a la espalda y para que conste la firma en Segobia a 20 de septiembre de 1771.

Manuel de Adeva y Pacheco

A. C. Sg. G 63.

(41) De hecho el anónimo devoto que había costado en 1782 el retablo de San Antonio, inspirado en el de San Jeroteo, quería en 1784 "dorar y jaspear lo que pida el arte y traza con que estaba la escultura y tallado y pintar las paredes al modo que se hallan las de la capilla de San Geroteo". A.C. Sg. Libro de Acuerdos, cabildo del 7-XII-1784.

(42) Hernández, A. *Op. cit.* Ruiz Hernando, J.A.; "Una obra del barroco segoviano: la capilla de San Antón en la catedral de Segovia" en Estudios Segovianos, 86 (1989), pp. 137-161.

porque en 1766 se planteó la necesidad de otro nuevo y “*proporcionado a tan sumptuoso edificio*”. La idea fue bien recibida por el cabildo y obispo, ahora bien, puesto que la catedral no tenía dinero, recabaron el auxilio de Carlos III, quien dio una respuesta positiva. En agosto de dicho año se personaron en la catedral Miguel Muzquiz, ministro de Hacienda, y Francisco Sabatini a reconocer la capilla mayor. Transcurridos ocho días presentaron un proyecto en jaspes y bronces. El maestro de obras de la catedral, Antonio de la Torre, le remitiría las medidas a Sabatini.

Al año siguiente, Francisco Sabatini presentaba a la atención de S.M. tres proyectos, de los cuales Carlos III se inclinó por uno con cuatro columnas. El retablo debería realizarse en los talleres de Madrid y se daba un plazo de ejecución de cinco años. El costo, que ascendía a 585.000 reales, sería cubierto por la Real Hacienda.

En 1769 estaba casi terminado el retablo, momento en que se pide al cabildo qué esculturas han de figurar. El cabildo juzgó oportuno que fuesen San Frutos, San Jeroteo, San Valentín y Santa Engracia y que se pusiese “*el maria o remate por ser titular la Asuncion y queda nuestra Señora de la Paz en el lugar correspondiente*”. La presencia de N.^a S.^a de la Paz es lógica por cuanto a la Virgen está consagrada la catedral, también la de San Frutos, acompañado de sus hermanos, por idéntico motivo⁴³, pero la de San Jeroteo sólo se explica por el fervor demostrado por el obispo Martínez Escalzo⁴⁴. El santo obispo había llegado a su apoteosis justo por los días en que el P. Flórez y los bolandistas acabaran con los míticos santos de la Iglesia, aunque el culto al santo griego continuara en Segovia⁴⁵.

Delante del retablo se extiende una meseta y ante ésta el resto del pavimento de la capilla para cuyo losado dio trazas, posiblemente, Nicolás Rapa, uno de los artífices que trabajaron en aquél. Se completaba la magnificencia del retablo con los hacheros diseñados por Sabatini y cincelados por Antonio Vendetti, obsequio del propio Martínez Escalzo⁴⁶.

El retablo mayor, cuya historia conocemos con todo detalle gracias a la memoria escrita por el fabriquero D. Miguel de Grijalva, es un potente elemento mármreo que destaca sobre los paramentos lisos del presbiterio. Consta de un alto basamento sobre el que apean cuatro columnas, de un jónico muy sui géneris, que definen tres calles, la central para N.^a S.^a y las laterales para San Frutos y San

(43) En la pared del trasaltar está la lápida de consagración del templo a N.^a S.^a y a San Frutos. La ceremonia tuvo lugar el 16 de julio de 1768 y fue oficiada por el obispo Martínez Escalzo.

(44) Las esculturas, talladas en madera, se deben al escultor Manuel Adebá Pacheco, el mismo a quien Martínez Escalzo había encomendado la hechura de las que están en el retablo de la capilla de San Jeroteo.

(45) Hernández Otero, Arturo “El altar mayor de la catedral” en *Estudios Segovianos* 11 (1952), pp. 281-322. Ruíz Hernando, J. Antonio; *Las trazas de la catedral de Segovia*, Segovia, 2003, pp. 136-142.

(46) El proyecto de Sabatini, que tuvo la fortuna de localizar en el antiguo archivo, ha sido reproducido en el citado libro.

Jeroteo. Por encima del entablamento un pesado ático con el emblema mariano y las efigies de San Valentín y Santa Engracia

El retablo mayor, diseñado por un arquitecto italiano al servicio de la corte, ejecutado por los también italianos Nicolás Rapa y Domingo Galeotti, artífices que habían venido a trabajar en la capilla del Palacio Real de Madrid, y adornado por los bronce salidos de las manos de los orfebres, una vez más italianos, José Pichardoni y Antonio Vendetti, es la manifestación más contundente del influjo del arte cortesano en Segovia a raíz de la instalación de la corte del primer Borbón en la vecina localidad de La Granja. El gusto por los mármoles, hasta entonces ausentes de la catedral, así como por las aplicaciones de bronce o por las esculturas pintadas de blanco, nos remiten a un gusto foráneo, tan alejado de aquella estética nacional dominante en el resto de los retablos.

El barroco cortesano también se dejó sentir en la propia ciudad y aún en algunos pueblos de la provincia, llevado por manos de los maestros locales formados en las obras de los Reales Sitios de La Granja y de Riofrío y al que pondrá coto el nuevo gusto por la medida y el orden, que irrumpirá en la catedral de manos nada menos que de Juan de Villanueva, en una obra menor, podríamos decir, pero en cuya realización se puso de manifiesto el debate entre las viejas y las nuevas teo-rías, así como el peso de la corte sobre un cabildo provinciano; nos estamos refiriendo al retablo de Riofrío y su adecuación al trascoro de la catedral.

El palacio de Riofrío, a 11 kms. de Segovia, es otro de los Reales Sitios que rodean la ciudad ⁴⁷. Este palacio y su bosque de caza nacen de la voluntad de la reina viuda Isabel de Farnesio, quien ante su difícil posición en La Granja, ante la llegada de su hijastro Fernando VI, decidió buscarse un retiro en una pequeña corte, sin embargo, nunca llegaría a habitarle.

Las trazas se deben a Virgilio Ravaglio —la primera piedra fue puesta en octubre de 1752—, quien diseñó un edificio cuadrado, con ligeros resaltes en los ángulos, y patio central. Sus cuatro fachadas carecen de toda ordenación vertical, excepto la principal en que se marca el eje por el resalte de la portada, balcón sobre ésta y armas en la balaustrada de coronación. La doble escalera es la pieza más relevante de este solitario edificio, que nunca ha merecido grandes elogios, pero que cuadra muy bien con el paisaje de oscuras encinas y fondo azul de la Sierra. En 1759 se daban por concluidas las obras, si bien se prolongarían en detalles hasta 1762.

El trascoro de la catedral de Segovia debía de presentar hacia 1782 un aspecto bastante descuidado, por lo que el cabildo, a quien no eran ajenas las modas cortesanas, se acordó del retablo que adornaba el abandonado palacio de Riofrío. Había sido diseñado por Hubert Dumandre quien, en compañía de su hermano

(47) Ruiz Alcón, María Teresa; "El Palacio de Riofrío" en *Archivo Español de Arte*, XXXVI (1963), pp. 281-296. Sancho, José Luis; *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995.

Antoine, había llegado a La Granja para finalizar algunas fuentes de los jardines. El retablo, realizado en él, también cercano palacio de Valsaín, fue instalado en la capilla de Riofrío en 1762.

Carlos III, por mano de Floridablanca, (26 de agosto de 1782) había accedido a la petición del cabildo, quien se preparó para desmontarlo, trasladarlo e instalarlo en el trascoro. El proceso corrió a cargo de Antonio de la Torre, maestro de obras de la catedral, bajo la supervisión de Joaquín Dumandre, hijo de Hubert ⁴⁸.

Resulta que el trascoro era más ancho que el retablo y además éste era ligeramente cóncavo, puesto que la capilla de Riofrío tiene planta elíptica, así pues a los problemas inherentes a este tipo de obras se añadían los que resultaban del espacio y de la forma. El cabildo pensó, con lógica, que la persona adecuada para resolverlo era Joaquín Dumandre, quien, efectivamente, aquel mismo año presentaba un alzado, en que al retablo se añadían sendas alas a los costados para llenar el vacío existente entre éste y los pilares de la nave central. Sin embargo, algunos canónigos no estaban muy conformes con el proyecto, ya que restaría *“todo el lucimiento a la principal nave de la Yglesia”*. Este juicio nos parece del mayor interés, porque si bien unos años antes se había permitido, a petición de Sabatini, quitar las vidrieras del presbiterio para dar mayor luminosidad al retablo mayor, Carlos III se opuso, por el contrario, al intento del famoso maestro de estucarla y dorar la, porque S.M. estaba *“informado de la hermosa Arquitectura de la Capilla y desdeñaba mucho estucar la Capilla”*. Estaba empezando a cuajar entre los hombres ilustrados el aprecio por la fábrica gótica, lo que se confirmará plenamente años después con el tema de la Haceduría, como ya veremos, pero volvamos al tema.

Ante las dudas suscitadas por la conveniencia del proyecto se consultó al todopoderoso Floridablanca quien, sin vacilar, apartó del trabajo a Dumandre y se lo encargó a Juan de Villanueva. Éste eliminó toda la parafernalia de Dumandre y redujo la altura para no impedir la iluminación del coro. Pero Villanueva, cuyas ideas sobre arquitectura en nada coincidían con el barroco cortesano, ni le gustaba el retablo, ni quienes en él habían intervenido, ni el encargo, tampoco estaba dispuesto a doblegarse a la voluntad de algunos capitulares, a quienes juzgaba absolutamente incompetentes en materia de arte, por lo que en 1783 se desentendió del tema.

El cabildo hubo de buscar nuevo maestro y, certeramente, eligió a Ventura Rodríguez. El anciano arquitecto se mostró muy prudente, prudente pues conocía el interés de Floridablanca por la obra de Juan de Villanueva –de hecho el ministro no otorgaría su aquiescencia hasta un año después de que el cabildo le hubiera elegido– hasta el punto de que se atuvo a lo proyectado por su antecesor.

(48) Ruiz Hernando, Antonio; “Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva en el trascoro de la catedral de Segovia” en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, pp. 199-242.

El resultado es pues un retablo cortesano, en que se veneran las reliquias de San Frutos ⁴⁹, contenido entre dos superficies casi planas, en que apunta una nueva forma de sentir. La obra terminaría en 1787, pero aún quedaban por rematar el cuerpo que mira al coro, (Juan Estévez, 1788) y los costados del trascoro, debidos a un interesante arquitecto local, Juan de la Torre y López, hijo del maestro de obras de la catedral, Antonio de la Torre, y de quien heredó el cargo.

En 1789 Juan de la Torre sometía su proyecto, basado en la propuesta vilanovana, a la consideración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que lo aceptaba (1790), si bien se confundía al juzgar que aquella solución partía de Ventura Rodríguez.

El Trascoro, con sus mármoles, estucos y bronces, es el contrapunto al retablo principal y la confirmación de la presencia de la Corte en la catedral, pues no en balde, y al margen de los operarios que allí intervinieron, San Felipe y Santa Isabel, cuyas efigies ocupan los nichos de las calles laterales, no son sino un homenaje a los padres de Carlos III.

Por último, la autoridad de la Real Academia se manifiesta una vez más a propósito del tema planteado por la reconstrucción de la Haceduría. Se conocía con tal nombre el antiguo corredor de los toros, que había sido levantado, entrado el siglo XVII por Pedro de Brizuela. Dicho corredor había sufrido daños con el desplome de la capilla de San Frutos y consiguiente demolición, hasta tal punto que en 1752 se detectaba que el tejado se había separado de los muros de la girola, en que anclaba.

En enero de 1793, el canónigo fabriquero exponía en cabildo la necesidad que había de contar con un almacén en que guardar materiales. Un mes después, Juan de la Torre y López, presentaba un proyecto que fue aprobado, pero en el cabildo de 10 de julio el canónigo Sr. Márquez llamaba la atención de sus compañeros por lo que él consideraba un atentado a la belleza de la catedral. Decía que el edificio ya existente, el corredor de toros que en su día había sido tan criticado y al que se habían opuesto algunos regidores, era un *"borrador que está afeando la hermosura de la fábrica"*, juicio que coincide con el expresado por el regidor Pedro de Aguilar en 1613 que tildaba al corredor de *"padrastro y fealdad"*.

Mediado el año 93 se procedía a demoler el piso principal para reedificarle con arreglo al proyecto de De la Torre. Ante las opiniones encontradas de los canónigos y el deseo del obispo de levantar desde los cimientos la Haceduría, *"de noble arquitectura nada disonante de la yglesia y tal vez de mejor gusto para las personas de*

(49) La capilla dedicada a San Frutos está en la girola y era del patronato de la familia Guerra, pero el cabildo se reservó el derecho sobre las reliquias del santo. Recordemos que su intención había sido levantar la capilla en el trascoro, lugar muy importante, por consiguiente aprovechó el retablo de Riofrío para colocar en su nicho central, y en sustitución del lienzo que había en el palacio, la urna de plata, que contiene sus restos, cincelada en 1633 por Sebastián de Paredes.

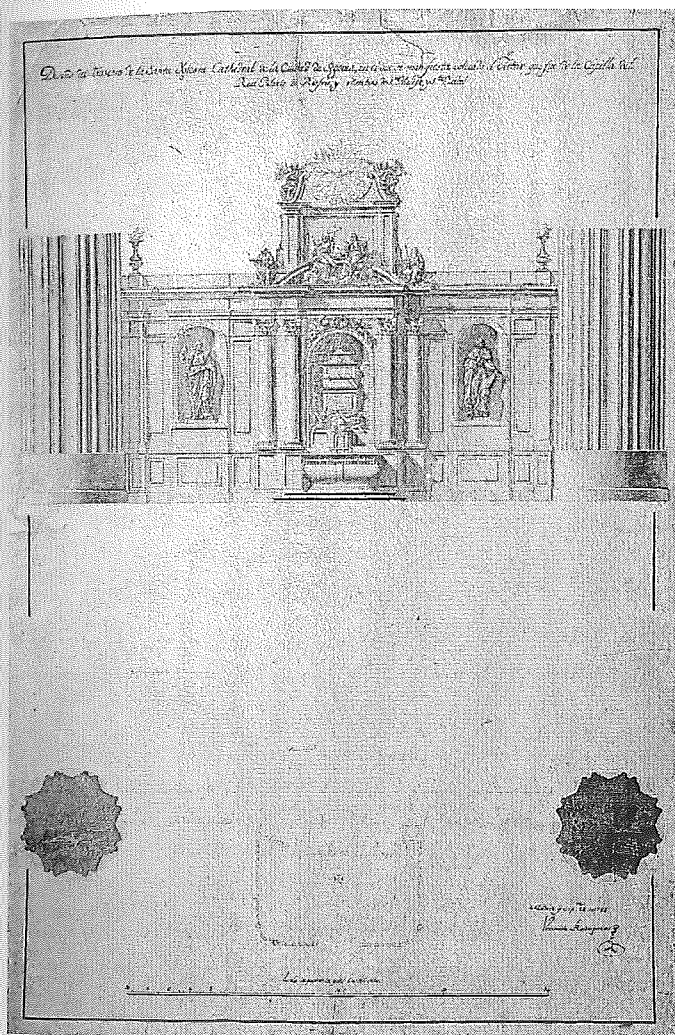
Delante del trascoro se canta el villancico en honor del santo el 25 de octubre, día de su festividad.

conocimiento, y a estas havia oido S.Y decir que la obra exterior de nuestra Yglesia (que los facultativos llaman de Cresteria) era lo peor que tenia y lo más recomendable lo interior", se optó por remitir el proyecto a San Fernando.

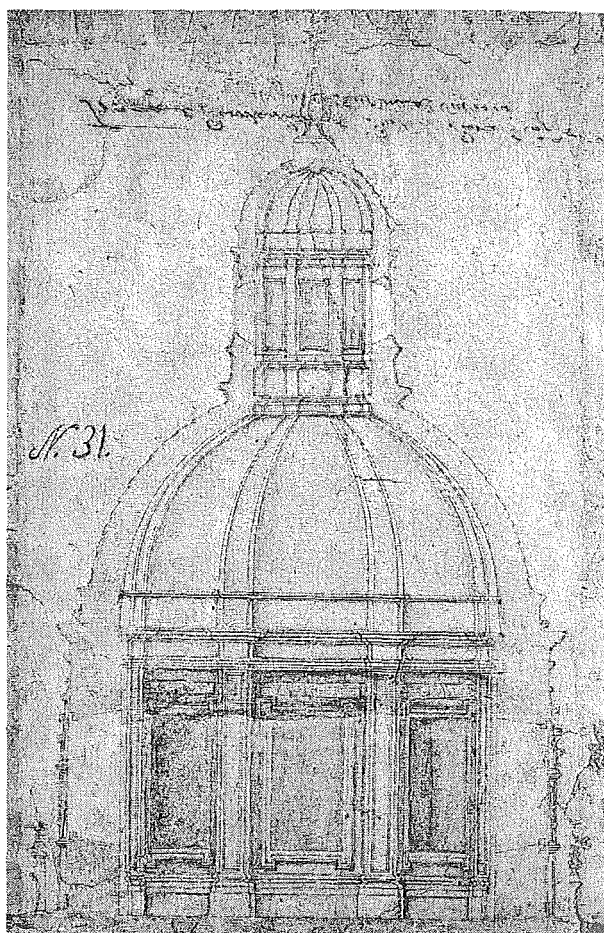
El 10 de mayo de 1795 la Academia emitía su informe. Entre otras cosas leemos: *"el infinito merito que en su clase tiene el edificio de la Santa Yglesia Catedral de Segovia es bastante por si solo para convencer a los menos inteligentes quedara considerablemente desairado con la nueva construccion que se intenta sobre estarlo bastantemente con arrimo del primer cuerpo citado sobre el cual se ha de erigir"*. Y si bien el obispo ⁵⁰ no estaba de acuerdo con el parecer de la Academia, ni tampoco algunos canónigos, se acometió su demolición. Queda así diafana y despejada la cabecera, que habia permanecido semioculta durante el siglo XVIII por el corredor y capilla de San Frutos.

Como es lógico durante los siglos XIX y XX se han seguido haciendo obras —la más interesante, la demolición de la Haceduría— casi todas de mantenimiento y restauración, con mayor o menor fortuna, pero, gracias a que no ha habido ni guerras ni fenómenos naturales que la hayan dañado hoy nos es posible contemplarla como en el siglo XVII, centuria en que se cerró la cúpula del crucero.

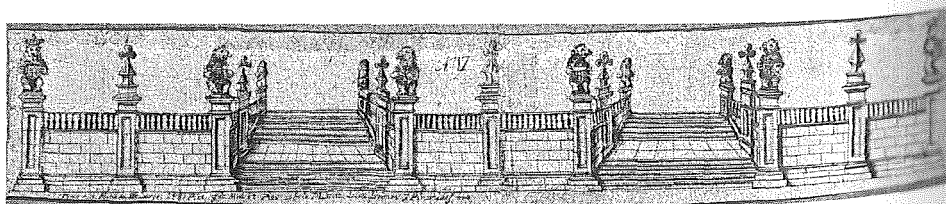
(50) Juan Francisco Jiménez (1785-1795), ocupó después la sede de Valencia.



Ventura Rodríguez. Proyecto para el Trascoro.



Proyecto para cúpula ¿del crucero?



Proyecto para el cierre del enlosado.